

Musikalsk habitus, metaforer og makt

En studie av kommunikasjon
om musikalsk lyd i et innspillingsstudio

Anders Tangen



Masteroppgave ved
Institutt for Musikkvitenskap
UNIVERSITETET I OSLO

02.05.2014

«Drivkraften bak forskning er, og bør være nysgjerrighet»
(Johannessen, Tufte & Veiden, 2006, s. 51)

Musikalsk habitus, metaforer og makt

En studie av kommunikasjon om musikalsk lyd i et innspillingsstudio

Anders Tangen

Masteroppgave ved

Institutt for Musikkvitenskap

02. mai 2014

Copyright Anders Tangen

2014

Musikalsk habitus, metaforer og makt

En studie av kommunikasjon om musikalsk lyd i et innspillingsstudio

Anders Tangen

<http://www.duo.uio.no>

Trykk: Reprosentralen, Universitetet i Oslo

Sammendrag

Formålet med denne studien var å se på hvilke faktorer som påvirker kommunikasjon om musikalsk lyd ved innspilling i et studio. Det er gjort lite forskning på basert på dette temaet.

Det teoretiske grunnlaget for denne oppgaven har et tverrfaglig ståsted. Det er fordi det synes vanskelig å forklare kommunikasjon om musikalsk lyd uten å se dette som et intrikat samspill mellom vår biologi og vår omgang med miljøet vi lever i. Sentrale temaer innen kognitiv metafor teori og musikkpsykologi, samt begreper som habitus, taus kunnskap og makt, er sentrale for denne oppgaven og min metodiske tilnærming.

Arenaen for denne undersøkelsen var et anerkjent musikkstudio basert i Oslo hvor jeg gjennomførte et feltarbeid fordelt over fire dager i mai og juni 2013. Opptak av samtaler i studio og etterfølgende intervju med utvalgte deltakere indikerer at musikalsk habitus, metaforer og makt er de mest sentrale faktorene som påvirket kommunikasjonen i studio. Disse tre faktorene er sentrale i seg selv, men influerer på hverandre og fungerer i et symbiotisk forhold. Deltakernes musikalske habitus og deres rolle i innspillingen definerte deres bruk av metaforer, både i en ren lingvistisk sammenheng, men også tidvis for å statuere seg selv og sine kunnskaper. Derfor er metaforer, brukt ved kommunikasjon om musikalsk lyd, også å regne som et uttrykk for makt. Materialisert makt, som glassvinduet og talk-back-mikrofonen i studio, ser også ut til å kunne påvirke kommunikasjonen i studio, ikke nødvendigvis med et positivt fortegn.

Forord

Det å skrive denne oppgaven har utelukkende vært en lærerik prosess. Å studere hvordan mennesker kommuniserer om musikk har åpnet en ny verden av forundring og fornyet fascinasjon for musikalsk lyd og musikk generelt. Det at vi i det hele tatt kan kommunisere om noe ikke-verbalt, som musikk, står for meg nå som enda mer forbløffende og fantastisk, enn da jeg begynte arbeidet med denne masteroppgaven. Det har vært tidkrevende å samle inn data og analysere disse. Transkripsjonen av innsamlet data gjennom feltarbeid og intervju har krevd en god porsjon selvdisiplin og utholdenhet samt senebetennelse i venstre hånd.

Jeg vil få en rette en stor takk til min eminente veileder Rolf Inge Godøy for faglige og inspirerende veiledningstimer og hjelp med kildesortering og konstruktiv tilbakemelding. En stor takk går også til min far Jan Ove for uvurderlig hjelp med lesing av og konstruktive kommentarer til oppgaven. En stor takk går også til min kjære Marthe som har holdt ut med meg gjennom denne prosessen. Min mor og søster fortjener også en stor takk for deres oppmuntring og inspirasjon.

Den største takken går til de som lot meg overvære dem i innspillingsprosessen, hvis navn dessverre ikke kan og bør nevnes, av hensyn til deres anonymitet. Dere lot meg ta del i noe sterkt personlig, som det å spille inn musikk er. Det er jeg meget takknemlig for!

Denne avhandlingen har 215 248 tegn (ikke medregnet mellomrom).

Oslo, april 2014

Anders Tangen

Innholdsfortegnelse

Kapittel 1 Innledning	1
1.1 Bakgrunn for valg av tema	1
1.2 Avgrensninger og problemstilling	2
1.3 Rammer og mål	3
1.4 Forskningsfeltet	4
1.4.1 Musikk, metaforer og figurativt språk	5
1.4.2 Onomatopoetika	8
1.4.3 Musikalsk habitus, fagterminologi og taus kunnskap	9
1.5 Oppgavens design	11
1.6 Hvordan unngå bruk av metaforer om metaforer	11
 Kapittel 2 Teoretiske perspektiver og begreper	 13
2.1 Biologi, emosjoner og assosiasjoner som grunnlag for lytting	13
2.2 Bourdieus kapitalformer og musikalsk habitus	15
2.2.1 Kapitalformer	16
2.2.2 Musikalsk habitus gjennom musikalsk sosialisering	17
2.2.3 Taus kunnskap	21
2.3 Figurativt språk	23
2.3.1 Personifisering, metonymi, onomatopoetika og leksikale onomatopoetika	23
2.4 Kognitiv metafor-teori	25
2.4.1 Metafor – kroppsliggjøring av erfaringer	25
2.4.2 CM, MLE, cross domain mapping og image schemas	29
2.4.3 Kroppsliggjøring av «det usynlige»	31
2.4.4 Metaforer som kontrastskapende verktøy	31
2.5 Kommunikasjon og maktforhold	33
2.5.1 ”Språk er makt”	33
2.5.2 Metaforer som maktmiddel	34
2.5.3 Portvoktere	35
 Kapittel 3 Metode	 37
3.1 Utforming av problemstilling og forskningsdesign	37
3.1.1 Problemstillingen – organiserende og dynamisk	38
3.2 Valg av metode og felt for prosjektet	39
3.3 Strategisk valg av informanter	41
3.4 Forberedelser til feltarbeid	41
3.4.1 Etske vurderinger vedrørende feltarbeid	43
3.5 Feltarbeidet - hvem, hva, hvor	44
3.5.1 Prosjekt 1 og dets deltakere	45
3.5.2 Prosjekt 2 og dets deltakere	49
3.6 Transkripsjon av lydopptak og kategorisering av data	50
3.6.1 Kategorisering av dataene	52
3.7 Intervju, rammer og gjennomføring	54
3.7.1 Intervjusituasjonen	55
3.7.2 Transkripsjon av intervjuene	55
3.8 Feilkilder og metodenes reliabilitet og validitet	56

Kapittel 4	Resultater	58
4.1	Kronologi, koordinering, taus kunnskap og musikalsk habitus	58
4.2	Figurativt språk som strukturerende og uttrykksskapende verktøy	60
4.2.1	«Doff-ka-da» og «Wembley-stort» - innspilling av trommer i prosjekt 2	61
4.2.2	«Arabisk skala», «meksikansk bass», «dobbel whopper» og «maye majones» - innspilling av bass i prosjekt 1	70
4.2.3	«Sjørøver», «fotball» og «Ronja Røverdatter» - koring i prosjekt 1	78
4.3	Språk og makt	83
4.3.1	«Innside-utside»	84
4.3.2	Produsentrollen og fleksibel makt	91
4.3.3	Vennskap og kjennskap	93
4.3.4	Fraskrivelse av autoritativ makt	94
4.4	Oppsummering av sentrale funn	98
Kapittel 5	Drøfting og konklusjon	100
5.1	Funn som bør drøftes	100
5.2	Likheter og ulikheter i produksjonene	100
5.3	Mine funn i lys av tidligere forskning	102
5.4	Samsvar med teoriene	106
5.5	Avsluttende kommentarer og veien videre	108
Litteraturliste		110

Kapittel 1

Innledning

1.1 Bakgrunn for valg av tema

Vi mennesker kan sanse stimuli og beskrive disse gjennom kroppsspråk og/eller ord til våre medmennesker, som regel i en kombinasjon. Noen har en nøktern og kontrollert måte på å uttrykke seg på, mens andre bruker store og kraftige kroppsbevegelser og pompøse verbale ytringer. Ved bruk av adjektiver og ulike typer metaforer kan vi beskrive våre opplevelser, assosiasjoner og emosjoner når vi sanser fargen på en blomst, duften av en gammel malt-whisky eller lyden av et musikkinstrument. Dette er konkrete objekter vi kan sanse og deretter beskrive til andre. Hva så med musikk? Sett fra et naturvitenskapelig ståsted er den i sin reneste form et usynlig, ikke-verbalt fenomen tuftet på lydbølger og støy. Det er først når vi mennesker tillegger lyden noe *mer* enn de rent mekaniske og fysiske egenskapene til lydsignalet at musikken oppleves som selvstendig.

Musikk har alltid vært og vil mest sannsynlig være min aller største lidenskap. Som de fleste vet, er ikke lidenskap synonymt med absolutt lykke. Frustrasjon, irritasjon og følelsen av håpløshet vil av og til stige til overflaten. Musikk er intet unntak. Fra rundt ungdomsskolealder har jeg vært delaktig i flere ulike band; alt fra duoer til storband. Som utøver på instrumenter som gitar (elektrisk og akustisk), mandolin, el-bass og trommer har jeg erfart at kommunikasjon om musikalske ideer og lyd ofte varierer i kompleksitet uti fra hvilke instrument man snakker om. Hvis kommunikasjonen omhandler perkusjon vil man ofte benytte seg av lydmalende ord som ”doff”, ”kang” og ”crash” for å vise til hvilken spesifikk tromme eller cymbal man ønsker avspilt. Dreier derimot kommunikasjonen seg om hvordan en basslinje skal spilles eller hvordan gitarlyden burde være kan dette bli mer komplisert. Hvordan skal man forklare dette verbalt? Det er opplagt at de kommunikative ferdighetene jeg i dag besitter er på et langt høyere nivå enn da jeg var tolv år gammel. Allikevel føles det ofte som ens verbale ytringer ikke strekker til. Dessuten, det er ikke alltid like lett

å kommunisere om musikk til en annen selv om man spiller samme instrument. Noen tar poengene eller forslagene ganske raskt, andre sliter med å forstå hva den andre prøver å si. Noen ganger synes dette å henge sammen med erfaring, ferdigheter og kompetanse, mens andre ganger synes det å være andre faktorer som spiller inn på kommunikasjonen og forståelsen. Hvorfor er det slik?

1.2 Avgrensinger og problemstilling

Det må tas som et faktum at våre tidligere erfaringer og assosiasjoner konstituerer oss som mennesker og at dette også påvirker våre musikalske preferanser og kunnskaper. Dermed er det også gitt at vi opplever musikk *ulikt* på bakgrunn av vår sosialisering både generelt, men også musikalsk. Siden vi per dags dato ennå ikke har funnet opp en innretning som gjør oss i stand til å "lese" hverandres tanker, har vi kun en måte å få fram våre tanker til andre på – gjennom språket.

Det finnes utallige eksempler på hvordan vi mennesker forsøker å beskrive musikalske opplevelser til andre. Anmeldelser av konserter og plater, eller en samtale på puben om en konsert man akkurat har vært på er eksempler på dette. Omfanget av denne avhandlingen krever at jeg konstruerer en ramme for å konkretisere problemområdet – jeg kan ikke ta inn over meg hele det musikalske feltet og all kommunikasjon dette generelt innebærer. Siden jeg selv er fra en gehørbasert rytmisk tradisjon valgte jeg å ta utgangspunkt i denne musikalske retningen. Som jeg kommer tilbake til er det både teoretiske og metodiske grunner til å velge felt og tradisjoner ut fra egen erfaring og kompetanse - innsikt og forståelse kan gi bedre data. I følge Thagaard (2009) er det å ha kjennskap til feltet viktig for å kunne velge en passende metode for datainnsamlingen. På den annen side er det en fare at man ikke ser det nye og viktige i det man kjenner for godt og tar som selvfølgelig. Ved å velge en relevant metode vil forhåpentligvis ens data være fruktbare for å kunne besvare problemstillingen. I mitt prosjekt ønsket jeg å forstå hvordan mennesker med ulik musikalsk bakgrunn kommuniserer om musikalsk lyd. Med et slikt omfattende utgangspunkt var det opplagt at jeg måtte spesifisere problemområdet - finne en konkret situasjon hvor jeg kunne studere dette uten for mange variabler. Siden jeg selv ved flere anledninger har spilt inn musikk i et lydstudio ble dette et naturlig valg som kontekst for undersøkelsen. Min problemstilling ble derfor:

Hvilke faktorer influerer på kommunikasjonen om musikalsk lyd mellom deltakerne i en studioinnspilling?

Ved å ta utgangspunkt i dette ene spørsmålet fikk jeg avgrenset en kontekst som ikke virket for stor og uhåndgripelig. I en slik setting er det også gitt at antallet personer som er til stedet er lett å ha oversikt over, samt hva som blir og sagt og gjort. Min problemstilling åpner også for å se på *alle* typer av verbal kommunikasjon; enten det være seg metaforer, onomatopoetika, utenom-musikalske kommentarer eller annen prat. Jeg er av den oppfatning at all kommunikasjon som foregår på et gitt sted til en gitt tid er å betrakte som en helhet – alle deler er like viktige.

1.3 Rammer og mål

Arenaen for denne undersøkelsen var et anerkjent musikkstudio basert i Oslo og hensikten med prosjektet var å undersøke hvordan de ulike personene som var involvert kommuniserte. Jeg fikk være en «flue på veggen» ved innspilling av to ulike prosjekter fordelt på fire dager i mai og juni 2013, dvs. to dager på hvert prosjekt. Under feltarbeidet fikk jeg observere at ulike instrumenter og vokal ble innspilt. En digital båndopptaker jeg hadde med ble plassert slik at jeg fikk tatt opp det meste av kommunikasjon mellom artistene, musikerne og produsenten. Dette gjorde at jeg i ettertid kunne foreta en transkripsjon av kommunikasjonen i studio. Begge disse prosjektene var initiert av to mannlige solo-artister som hver for seg leide studioet, samt produsent og eksterne studio-musikere med varierende kjennskap til hverandre. Siden jeg fikk observere to relativt like prosjekter, sett uti fra rammene til prosjektene, fikk jeg mye og gode data. Det ga meg også mulighet til å sammenlikne likheter og ulikheter i disse prosjektene. For å supplere disse, og få utdypet situasjoner og episoder av kommunikasjon, fant jeg det også nødvendig å stille deltakerne spørsmål om deres opplevelser av innspillingen og den tilhørende kommunikasjonen ved senere intervju.

Det overordnede målet med denne masteroppgaven er som nevnt å avdekke mulige faktorer som influerer på hvordan vi mennesker snakker om musikalsk lyd med hverandre. Selv om mitt feltarbeid er gjort i en lydtett og lukket setting, mener

jeg det er visse overføringsverdier fra mine resultater til en større musikk-psykologisk-og sosiologisk sammenheng. Mine resultater vil forhåpentligvis kunne kaste noe mer lys over det komplekse samspillet av biologiske, miljømessige og sosialiseringsmessige påvirkninger på ens musikalske preferanser og kommunikasjons-strategier. Dette vil kunne være interessant for musikkbransjen generelt, samt musikkjournalister, musikkpedagoger og andre yrkesgrupper hvor kommunikasjon om musikk står i fokus.

1.4 Forskningsfeltet

Siden mitt arbeid er kvalitativt forankret med fokus på observasjon av deltagerne i feltet og intervju av disse er det nødvendig å ta utgangspunkt i og dermed støtte meg på nyere og relevant forskning på dette. Det gir samtidig mulighet til å sammenlikne andre forskeres forskningsfunn med mine. Mitt utgangspunkt er vitenskapsfeltet musikkpsykologi, men jeg har sett det som avgjørende å supplere med perspektiver fra fagfelt som nevrobiologi, sosiologi, forskning på kommunikasjon og maktteori. Arbeidet med å finne litteratur og bestemme graden av dens relevans har på bakgrunn av mitt tverrfaglige ståsted vært en omfattende og tidkrevende prosess. Jeg har gjort betydelige kildesøk innen flere fagdisipliner og ofte på et tverrfaglig plan.

Musikkpsykologi, musikk sosiologi, psykoakustikk og kognitiv metafor teori er noen av disse. Jeg har foretatt litteratursøk på databaser som: IMP, RILM, JSTOR, Worldcat, Google Scholar og nasjonale databaser som Bibsys, DUO og Aura. På grunnlag av forskning som jeg fant tidlig i prosessen, har jeg brukt søkeord og ulike kombinasjoner av typen «music and metaphor», «musical habitus», «studio language», «recording studio and communication», «figurative language» og «tacit knowledge». Feltets ulike sider må kunne sies å variere stort i omfang av litteratur. Koplingen «music and metaphor» ga mange og gode funn, både artikler, doktorgrader og bøker. Når det gjelder litteratur vedrørende kommunikasjon i et innspillingstudio, er saken noe ganske annet – det var lite å finne. Søkeordene «tacit knowledge» og «musical habitus» ga mer moderate resultater.

Jeg ønsker nå å redegjøre for noe av den forskningen som foreligger innen de feltene jeg kom fram til som mest relevant i forhold til mitt prosjekt. Siden denne oppgaven har klare formelle rammer med henblikk på antall sider rekker jeg kun å

trekke frem det jeg ser som mest relevant for min problemstilling, nemlig mulige faktorer som kan forklare kommunikasjon om musikalsk lyd i et musikkstudio. Meg bekjent er det per dags dato ikke gjort noen entydig undersøkelse på *nettopp* denne settingen. Det finnes riktignok en hel del artikler og andre kilder som går på en mer generell sammenheng mellom musikk og kommunikasjon i andre kontekster enn studioinnspillinger. I det følgende har jeg organisert tidligere forskning ut fra noen sentrale hovedtema. Jeg har valgt å bruke tittelen på arbeidene i tillegg til standard referering fordi det da er lettere for leseren å forstå hva artikkelen eller boken handler om.

1.4.1 Musikk, metaforer og figurativt språk

Slik jeg har nevnt finnes det en god del forskning som går på hvordan mennesker uttrykker seg når de kommuniserer om musikk. For en grundig innføring i musikk og metaforer i et historisk og filosofisk lys er bøkene *Metaphor & Musical Thought* (Spitzer, 2004) og *Musical Understandings: And other essays on the philosophy of music* (Davies, 2011) verdt å nevne. Jeg vil i neste kapittel definere begrepene «metafor» og «figurativt» språk siden disse er vesentlige for mitt prosjekt.

I sin artikkel «The Use of Motor-Affective Metaphors in Music Instruction» (1998) forklarer Barten hvorfor metaforer er en viktig del av musikkundervisning, og at musikalske uttrykk best kan forklares gjennom bruk av figurativt språk. Hennes studie baserer seg på ulike dirigenters bruk av metaforer når de skal forklare musikere hvordan de ønsker at et stykke musikk skal bli spilt. Dirigentene som ble observert var stort sett vel-renommerte og etablerte utøvere, og deres bruk av figurativt språk varierte stort. Hun forklarer at bruken av *motor-effektive-metaforer* ble hyppig brukt da dirigentene forsøkte å forklare sin ide om musikalsk ekspressivitet og uttrykk til musikerne. Barten (1998) hevder at det er viktig å understreke at metafor-språk best forstås i den konteksten det blir brukt – det er ikke sikkert en metafor gir mening i annen situasjon (s. 95). Bruken av ulike metaforer som «voksende», «sen» eller rolig» viser ikke til komponistens tilstand som «voksende», «sen» eller rolig», eller en henvisning til en ren personkarakteristikk. Disse musikalske karakteristikkene ligger i *selve* musikken. Hun utdyper med å si at: «It is the music that possesses the qualities, not an extramusical event, person, or scene» (Barten, 1998, s. 91). De motor-affektive metaforene deler hun inn i tre kategorier: «bevegelse og handling», «holdninger» og «menneskelige og ikke-menneskelige handlinger» (se Barten, 1998, s. 92-93).

Artikkelen «Variations in Figurative Language Use as a Function of Mode of Communication» beskriver en studie hvor figurativt språk mellom to personer står i fokus. Formålet med denne studien var å se på hvordan ulike kanaler og kontekster for kommunikasjon påvirker innholdet i samtalen med vekt på figurativt språk (Boerger, 2005, s. 31). To og to personer jobbet sammen i par, hvor den ene var «ekspert» som veiledet den andre; «eleven». Temaet for kommunikasjonen var å konstruere et husholdningsprodukt og kanalene for kommunikasjon var (1) «ansikt til ansikt», (2) «glassvindu i mellom subjektene», (3) «gjennom inter-com» og (4) «via epost». I følge forfatteren tyder studien på at kanalene for kommunikasjon hadde stor betydning for subjektene bruk av figurativt språk (Boerger, 2005). For mer om figurativt språk i en musikalsk sammenheng, se Schroeder (2013) og Sheldon (2004)

Jeg har funnet to ulike arbeidere som befinner seg i samme område eller setting som mitt prosjekt, men ikke med samme problemstilling. Det viktigste ved disse studiene er at forfatterens resultater og konklusjoner baseres på en tanke om at musikalsk bakgrunn/erfaring har stor betydning for hvordan man snakker om lyd. Thomas Porcellos «Speaking of Sound: Language and the Professionalization of Sound-Recording Engineer» (2004) og Elin Synnøve Bråthens doktoravhandling, *Metaphor as a Communication Strategy within a PopMusic Recording Setting* (2013) er begge basert på studier av mennesker i et innspillingsstudio. Disse to utgivelsene gir leseren innblikk i en sosial kontekst som må sies å være fullspekket av metaforer og taushet.

Thomas Porcello tar i sin artikkel for seg hvordan ulike studieteknikere kommuniserer om musikalsk lyd i et lydstudio. Opptak av samtaler i studio avslører hvordan lydteknikere under opplæring samtaler med «ringrevene» om trommelyd, men også hvordan en erfaren lydtekniker kommuniserer med en veletablert produsent. Han konkluderer med at den tause kunnskapen som finnes på feltet blir re-konfigurert av den institusjonaliserte opplæringen som studentene gjennomgår. Dette skjer ved at en mer åpen kommunikasjon om lyd blir innlemmet i studioet (Porcello, 2004). Slik han forklarer, er det et betydelig skille i måten de erfarne lydteknikerne og de «ferske» samtaler om lyd på, som igjen kan føre til frustrasjon for begge parter. Under følger et sitat som poengterer dette. (JM er student og DE er produsent.)

It bears repeating that an analysis of this conversation suggests that DE and JM use systematically different approaches to discussing sound in spite of their joint effort to

diagnose the problem of arriving at the drum sound that, DE, as producer, envisions for the drum kit. There is equal refusal by both to shift strategies: the more JM expresses – quite openly a desire for DE to “name” other musicians, the more DE persists in describing sound in its own terms (via acoustic imitation or via purely linguistic terms (metaphor); the more DE moves into the realm of sound and language, the more JM tries to pull him back to citing other music. (Porcello, 2004, s. 744)

I artikkelen snakker Porcello om fem lingvistiske elementer han finner spesielt interessant i samtalen mellom studenten og lydteknikeren (se Porcello, 2004, s. 746-747). Disse kommer jeg tilbake til senere. Et annet interessant moment Porcello trekker frem i sin artikkel er bruken av *metonymi*. Han trekker for eksempel frem hvordan ønsket skarptrommelyd blir forsøkt forklart gjennom henvisning til en spesiell trommeslager. I kapittel to vil jeg komme nærmere inn på hva som ligger i dette begrepet.

Metaphor as a Communication Strategy within a Pop Music Recording Setting baserer seg på hvordan ulike artister, musikere og produsenter/lydteknikere bruker *figurativt språk* når det arbeider sammen i et musikkstudio (Bråthen, 2013). Bråthen forklarer at figurativt språk innehar underkategorier som for eksempel metaforer, metonymier og onomatopoetika. Hennes mål med avhandlingen var å utforske hvordan ulike mennesker kommuniserer om musikalsk lyd og ideer i et musikkstudio. Studien baserte seg på innspillingen av albumet «The Anchor And The Dream». Dette var hennes eget musikalske prosjekt, og hun hadde med seg musikere hun hadde studert sammen med og/eller spilt sammen med over en lengre periode. Bandøvingene, innspillingene i studio og mikseprosessen ble tatt opp på en digital lydopptaker og senere transkribert av henne selv. Et av hennes mest sentrale funn er: ”My research findings show that the use of figurative language by musicians play a more important role in their understanding and exchange of musical ideas than has previously been recognized” (Bråthen, 2013, s. 178). Hun fremsatte også tre hypoteser som hun gjennom studien forsøkte å avkrefte/bekreft:

- Det er en sammenheng mellom deltakernes bruk av figurativt språk og maktstrukturene i kommunikasjonssituasjonen
- Det er en sammenheng mellom deltakernes bruk av figurativt språk og kravet om effektivitet i en innspillingssituasjon
- Det er en sammenheng mellom deltakernes bruk av figurativt språk og den fysiske separasjonen/isolasjonen mellom deltakerne i innspillingssituasjonen. (Bråthen, 2013)

Basert på hennes resultater konkluderte Bråthen med at den første hypotesen kunne bekreftes. Produsentens rolle og maktposisjon så her ut til å være spesielt avgjørende for hans bruk av figurativt språk. Hennes hypotese om at kravet om effektivitet i studio spilte inn på deltakernes bruk av figurativt språk var i følge henne selv vanskelig å bevise og måtte derfor avkreftes. Hypotesen om at den fysiske separasjonen og isolasjonen mellom deltakerne i innspillingssituasjonen så heller ikke ut til å stemme med hennes funn og måtte derfor også avkreftes.

1.4.2 Onomatopoetika

Gjennom sin studie fant Bråthen (2013) at onomatopoetika er mer direkte i sin beskrivelse av en lyd og kan derfor fungere meget godt som et språklig verktøy for å få fram et ønske om musikalsk uttrykk og lyd. Porcello (2004) fant at bruken av såkalt *leksikal onomatopoesis* ble hyppig brukt, spesielt fra den erfarne lydetnikeren sin side. Slik jeg kan se er det ikke blitt gjort noen omfattende studie av sammenhengen mellom erfaring og kompetanse og evnen til å konstruere onomatopoetika på bakgrunn av akustiske lyder. Det er derimot gjort flere interessante studier på onomatopoetika på et mer generelt grunnlag.

I sin artikkel ”Sound Retrieval with Intuitive Verbal Expression” forklarer Wake & Toshiyuki (1998) deres metodiske tilnærming i deres av studie av hvordan ulike mennesker beskriver lyd. De hadde totalt fjorten informanter som de delte inn i par – informant X og informant Y. Eksperimentet ble delt opp i fem ulike steg:

1. X lytter til én lyd
2. X beskriver lyden til sin partner Y. X kan bruke de språklige virkemidlene han/hun finner mest passende
3. Y forsøker å forestille seg lyden og kan stille spørsmål til X
4. Etter å ha forestilt seg lyden, lytter nå Y til den originale lyden
5. Y gjør nå en evaluering av likheten mellom den innbilte lyden og den originale (se Wake & Toshiyuki, 1998, s. 1)

Etter å ha analysert videopptak av eksperimentene konkluderte forskerne med følgende: Nesten alle beskrivelser av den avspilte lyden ble gjort ut i fra kategoriene ”beskrivelse av selve lyden”, ”beskrivelse av konteksten lyden forekommer i” og ”beskrivelse av inntrykk”. Ut i fra deres resultater konstruerte de et ”sound retrieval

system” og brukte begrepene «onomatopoetika», «lydkilde» og «adjektiver» som tre nøkkelord (Wake & Toshiyuki, 1998, s. 4).

En annen interessant artikkel innen forskning på onomatopoetika er ”Acoustic and Perceptual Comparison of Speech and Drum Sounds in the North Tabla Tradition: An Empirical Study of Sound Symbolism” av Patel & Iversen (2003). I denne studien var målet å se på sammenhengen mellom navngivingen av ulike typer slagteknikk på tabla-trommer og trommenes akustiske egenskaper. Ved bruk av spektralanalyse fant forskerne en sammenheng ved å studere forskjellige akustiske attributter, som for eksempel spektral-sentroide (Patel & Iversen, 2003, s. 4).¹ De kom frem til at det finnes en korrelasjon mellom hva de ulike trommelsagene heter og tabla-trommenes faktiske lyd. I andre del av eksperimentet ba de lyttere, uten erfaring med denne typen instrumenter, om å ”matche” tale-lyd med tromme-lyd. Det viste seg at tre av fire klarte å gjennomføre dette på korrekt måte (Patel & Iversen, 2003, s. 4).

Det er gjort flere studier på sammenhengen mellom «environmental sounds» og deres likhet med lydmalende ord. Disse studiene er i seg selv ikke direkte overførbare til mitt prosjekt, men de forklarer på en utmerket måte hvordan onomatopoetika er en viktig del av vår opplevelse og kommunikasjon av lyd. I denne sammenheng må også M. Takada, K. Tanaka, S. Iwamiya, Relationships between auditory impressions and onomatopoeic features for environmental sounds” (2006) nevnes.

1.4.3 Musikalsk habitus, fagterminologi og taus kunnskap

Allerede tidlig i dette masterstudiet hadde jeg en antakelse eller idé om at tidligere erfaring og kompetanse spilte en rolle for hvorledes vi oppfatter musikalsk lyd, og hvordan vi kommuniserer om den. I mitt selvvalgte essay på kurset MUS4218 valgte jeg derfor å konstruere et eksperiment hvor dette var fokuset (Tangen, 2013).

Hensiktene med eksperimentet var å se på om personer som aktivt spilte perkusjonsinstrumenter var mer kapable til å gjenskape akustiske perkussive lyder etter gjennomlytting enn personer som spilte andre instrumenter eller ikke spilte noe i det hele tatt. Jeg var også interessert i å se på hvordan musikalsks erfaring og kompetanse påvirket måten deltakerne beskrev ulike perkussive lyder gjennom egne adjektiver og metaforer.

¹ Spektralanalyse – en digital kartlegging av sinusoider og deres energi i et lydsignal.
Spektral-sentroide – en måte å definere tonehøyde ut i fra de dominerende overtonene som er tilstede i lydsignalet.

Mine funn tydet på at det ikke eksisterer en systematisk sammenheng mellom musikalsk erfaring og kompetanse og evnen til å reprodusere perkussive lyder verbalt. Resultatene pekte også på at musikalsk erfaring og kompetanse ikke påvirket deltakernes evne til å lage onomatopoetika for så å omforme disse verbale lydene til skriftspråk. Mine resultater tydet derimot på at det finnes en mulig sammenheng mellom en persons musikalske erfaring og kompetanse og evnen til å kommunisere om musikalsk lyd. Sagt annerledes: De av mine deltakere som spilte et instrument beskrev lydene de hørte mer inngående og detaljert.

Det må understrekes at mitt eksperiment på kurset MUS4218 kun var et lite pilot-studie og funnene herfra må derfor sees i lys av dette. Ikke desto mindre var det et forsøk på å knytte kommunikasjon om lyd til sosiologiske begreper; i dette tilfelle den franske sosiologen Pierre Bourdieu og hans begrep om *habitus*. Jeg knyttet musikalske erfaringer og kompetanse til begrepet «musikalsk *habitus*». Dette begrepet vil kunne ha stor relevans i mitt masterprosjekt siden jeg studerer kommunikasjonen om musikalsk lyd mellom personer med ulik bakgrunn. I teorikapitlet (kapittel to) vil jeg komme med en grundig gjennomgang av hva som menes med en persons *habitus* og hva slags påvirkning dette kan ha.

Det er ingen tvil om at det å spille et instrument krever en viss mengde øving, konsentrasjon og motivasjon. Dette vil (forhåpentligvis) resultere i en kunnskap om instrumentet, og hvordan man skal få det til å klinge best mulig. Det samme mener jeg gjelder for musikkprodusenter/studioteknikere. Gjennom erfaring med mikrofonplasseringer, bruk av kompressorer, EQ, klang og lyd-manipulerende innretninger har de opparbeidet seg en kunnskap om hvordan man skal skape god lyd. Denne kunnskapen kan karakteriseres som *taus kunnskap* - den er lært og dermed blitt en del av individet. Det finnes noe forskning gjort på sammenhengen mellom taus kunnskap og musikkprodusenter/studioteknikere. To av de mest interessante og klargjørende studiene i så måte er (Schmidt Horning, 2004) og (Pras, Cance & Gustavino, 2013). Schmidt Horning (2004) tar for seg hvordan moderne teknologi ikke har minimert behovet for musikkprodusenters tause kunnskap, men at den hele tiden er under forandring. Pras, Cance & Gustavino (2013) baserte sin studie på intervju med seks meget anerkjente produsenter om deres forhold til og kommunikasjon med artister som er i studio. Deres funn tyder på at det å være en anerkjent produsent ikke bare beror på deres tause kunnskap i form av teknologisk innsikt, men også en evne til å motivere, strukturere det musikalske uttrykket og vise

passende autoritet ovenfor artisten. En slik kombinasjon av innsikt i musikkteknologi og menneskets psykologi vil bidra til et best mulig musikalsk produkt.

I ulike musikalske sammenhenger hvor det kommuniseres om musikk og hvor det skal tas beslutninger om hvordan musikken skal utformes og spilles, synes makt å spille inn. Noen påberoper seg mer autoritet enn andre, som for eksempel en dirigent i et symfoniorkester eller en produsent i innspillingsstudio. Jeg vil derfor i kapittel to se nærmere på teorien om at «språk er makt».

1.5 Oppgavens design

Tidligere forskning viser at sentrale psykologiske og samfunnsvitenskapelige teorier ligger under mitt problemområde. Jeg har derfor valgt å gå nærmere inn på de teoretiske perspektivene som ut fra tidligere forskning synes å være viktigst for å avdekke hvilke faktorer som påvirker kommunikasjonen om musikalsk lyd i en studiosammenheng. Kapittel to inneholder teori jeg mener danner et tilstrekkelig teoretisk og faglig grunnlag som igjen ble avgjørende for mitt valg av metode. Metoden presenteres i kapittel tre. Deretter følger kapittel fire hvor de sentrale funnene mine presenteres. Disse funnene vil så i kapittel fem bli sammenliknet og diskutert med tidligere forskning. Det teoretiske grunnlaget er også viktig for drøftingen i kapittel fem hvor jeg ønsker å se på eksisterende teori for gi et best mulig svar på problemstillingen i masteroppgaven.

1.6 Hvordan unngå bruk av metaforer om metaforer

Slik jeg forsøkt å få fram tidligere i dette kapitlet er metaforer basert på kroppsliggjøring av erfaringer. Våre erfaringer med fysiske og abstrakte begreper definerer vår tankegang og dermed også hvordan vi uttrykker oss gjennom språket. Slik Kvaale & Brinkmann (2010, s. 290) hevder, er det ofte lettere å forstå de viktigste funnene og poengene i en forskningsstudie hvis metaforer tas i bruk i forklaringen av dette og at det ofte er hyppig bruk av metaforer i vitenskapelige tekster. De viser til (Miles & Huberman, 1994) og forklarer deres syn på at metaforer kan virke «datareduserende» og «mønsterdannende» og at man derfor får bedre beskrivelser av sine funn (Kvaale & Brinkmann, 2010, s. 290). Jeg stiller meg på

ingen måte undrende eller uenig i dette. Det å lese forskningsrapporter blottet for gode språklige bilder, i form av assosiasjoner eller metaforer, kan gjøre at rapporten oppleves som tørr og kjedelig. De resultater som da foreligger kan synes vanskelig å få grep om.

Det faktum at metaforer både kan berike en forskningsrapport/masteroppgave stiller meg i et dilemma: Jeg ønsker å studere hvordan ulike mennesker kommuniserer om musikalsk lyd ved bruk av nettopp metaforer. Siden denne oppgaven har som hovedmål å forklare kommunikasjon om musikalsk lyd på bakgrunn av ens musikalske habitus ser jeg det som meget viktig å være nøye med *hvordan* jeg beskriver mine informanternes språkbruk. Med dette mener jeg metaforer som ble ytret under innspillingen i studio eller ved senere intervju *må* kunne tale for seg selv. Jeg kommer med andre ord til å være forsiktig med å utdype figurativt språk ved å supplere med eller konstruere egne metaforer. Dette mener jeg kun vil forvirre og vanskeliggjøre forståelsen av den opprinnelige metaforen. I denne sammenheng er det viktig å nevne et grunnleggende poeng:

De fleste tror derfor at de kan klare seg aldeles utmerket uten metaforer. Vi har derimot funnet at dagliglivet er gjennomsyret av metaforer, ikke bare språket, men tanker og handlinger også. Vårt alminnelige begrepssystem, som vi både tenker og handler ut fra, er grunnleggende metaforisk. (Lakoff & Johnson, 2003, s. 7)

Dette betyr at selv om jeg forsøker å holde min forklaring av metaforene gjennom bruk av egne metaforer på et minimum, er det i følge Lakoff & Johnson umulig *ikke* å bruke metaforer. Derfor er det viktig at leseren er klar over dette når han/hun leser denne oppgaven. Når jeg nå forsøker å være bevisst i hvordan jeg ordlegger meg, kan leseren til tider oppleve at språket bærer preg av sparsomhet i motsetning til å være rikt og metaforisk. Jeg mener allikevel at dette er den eneste riktige måten. Da vil forhåpentligvis leseren uten problemer kunne følge min tankegang og tydelig skille mellom informantene sin metaforbruk og min egen. Fangen (2004) hevder at det å «... diskutere og analysere deltagerens egen metaforbruk er forsvarlig og viktig, men å utvikle egne metaforer for å billedliggjøre mønstre i dine observasjoner, er langt vanskeligere, og må utføres med langt større varsomhet» (s. 181).

Kapittel 2

Teoretiske perspektiver og begreper

Vår musikalske oppfostring spiller en sentral rolle i *hvordan* man tenker og snakker om musikk. Rent fysiske erfaringer med musikkinstrumenter, konsertopplevelser osv. blir kroppsliggjort og inkorporert som en del av vår langtidshukommelse. Snyder (2000) hevder at: «Recent theory has suggested that metaphorical mappings are not arbitrary, but are grounded in fundamental embodied cognitive structures generalized from recurring physical experiences, especially the experience of our own bodies» (s. 108). På bakgrunn av dette mener jeg at kommunikasjon om musikalsk lyd best kan beskrives og forklares med utgangspunkt i flere faglige ståsted – biologisk, nevrologisk, psykologisk og sosiologisk.

For at to eller flere personer skal kunne kommunisere om samme musikalske lyd, ser jeg på vår evne til «å lytte» som en viktig forutsetning for dette. Jeg velger derfor å begynne kapitlet med å se på relevant teori i henhold til dette. Det er her viktig å understreke at denne oppgaven ikke må sees på som nok et nytt i bidrag i debatten angående «arv-miljø». Det jeg ønsker er å belyse gjennom dette arbeidet er at kommunikasjon om musikalsk lyd er et samspill mellom vår biologi, vår psyke og vår sosialisering, og at dette er et svært intrikat og komplekst fenomen som ikke kan forstås fullt ut fra et rent biologisk, psykologisk eller sosiologisk ståsted. Imidlertid, hovedvekten i analysen vil være på det samfunnsvitenskapelige perspektivet.

2.1 Biologi, emosjoner og assosiasjoner som grunnlag for lytting

Lytting kan defineres som: ”To make an effort to hear something”.² Det er med andre ord viktig å skille mellom ”passiv høring” og ”aktiv lytting”. Slik (Bonde, 2009, s. 193) poengterer, er lyd-persepsjon og lytting *ikke* det samme. Vi blir daglig utsatt for

² <http://www.thefreedictionary.com/listening> [lesedato 18.05.12]

lyd, enten det være seg fra radioen på bussen, «Boom Blasteren» i klesbutikken eller fra TV-reklamen. Disse tre eksemplene, hvor man mer eller mindre ufrivillig blir utsatt for lyd, må kunne anses som *passiv høring*. Når vi derimot går i konserthuset og er vitne til Mahlers 8. Symfoni, eller vi setter på en gammel vinyl med Hank Williams Jr. hjemme i stua, kan dette karakteriseres som *aktiv lytting*.

”Music has become such a key element in the human behavioural repertoire that it might be considered as a defining human attribute” (Peretz, 2010, s. 120). Musikk er med andre ord ikke lenger noe man bare bevisst oppsøker ved å gå på konserter eller sette på en plate hjemme i stua, men noe man blir ”utsatt” for på daglig basis. Blir man påtvunget musikk man ikke liker eller til feil tidspunkt kan dette oppfattes som støy. Ser man allikevel på lytting til musikk ut fra et ”første-person-perspektiv” lytter de fleste til musikk ut fra emosjonelle grunner: ”Most people listen to music purely for the aesthetic pleasure it brings” (Stewart, von Kriegstein, Dalla Bella, Warren & Griffiths, 2009, s. 190).

Vi mennesker er født ulike. Vi har riktignok det samme genomet som består av 20000-25000 gener bygget opp av fire nukleotider (Cambell & Reece, 2008, s. 309-310). På tross av dette er de fysiske, anatomiske og nevrologiske forskjellene markante som igjen fører til at hvert enkelt menneske er unikt. Dette har ufravikelige konsekvenser for hvordan vi sanser verden rundt oss. Når vi derfor lytter til musikk, er det derfor ikke gitt at vi gjør dette på samme måte. Variabler som våre kroppers fasong, avstand mellom ørene og diameteren på øregangen gjør sitt til at lydpersepsjonen er unik for hver enkelt av oss, gitt at bølgelengden til lyden «matcher» våre kroppslige strukturer (Mathews, 1999, s. 2).

Følsomheten og tilstanden til basilmembranen er en annen faktor som spiller inn på hvordan vi er tilpasset det å lytte til lyd. Dette anatomiske organet er ansvarlig for å identifisere hvilke frekvenser som er til stedet i avspilt lyd og musikk for så å sende informasjon inn til hjernen for videre tolkning (Halmrast, Guettler, Bader & Godøy, 2010, s. 192, 193). Samtidig viser det seg at dette går begge veier – basilmembranen og hjernen interagerer gjennom en nevro-psykologisk prosess (Loy, 2006, s. 154). Hvis da deler av organet har en skade, eksempelvis *Tinitus*, kan hårceller på membranen være ødelagte og derfor ikke reagere, eller overreagere, på stimuli. ”Feedback”- kommunikasjonen mellom hjernen og basilmembranen vil dermed ikke fungere optimalt. Slike fysiologiske og nevrologiske variabler vil kunne påvirke vår persepsjon av lyd og igjen hvordan vi kommuniserer om den.

Hvis vi heretter antar at hørselen fungerer som det skal, skjer en omfattende prosessering av nervesignalene i hjernen. ”The function of the brain is fascinating” (Peretz 2010, s. 99). Med et estimert maks antall på 100 milliarder hjerneceller (heretter kalt nevroner), er sitatet over nærmest et ”under statement”. Cambell & Reece (2008) utdyper: ”The circuits that interconnect these brain cells are more complex than those of even the most powerful supercomputers” (s. 1064). Hjernens kapasitet til å motta sanseinntrykk og deretter bearbeide disse er med andre ord formidabel. Vi blir daglig utsatt for en mengde stimuli som blir prosessert med varierende grad av bevissthet i ulike sentra av hjernen. Noen oppgaver krever stor grad av konsentrasjon, som for eksempel det å navigere en bil gjennom Sinsen-krysset i rush-tiden eller og lytte til kontrabassens fraseringer i 2. sats av Mahlers 8. symfoni. Andre gjøremål, som det å pusse tennene om morgenen krever mindre grad av konsentrasjon og bevissthet. Hjernen har med andre ord en imponerende evne til å ”prioritere” hvilke kognitive prosesser som krever oppmerksomhet. Aktiv lytting er i høyeste grad en slik prosess, men som er avhengig av mange faktorer hos lytteren. Jeg vil her understreke at det likevel er forskjeller mellom mennesker slik at noen vil være flinkere/dårligere enn andre til å klare nettopp slike ting.. Det åpner igjen opp for å diskutere om dette er et resultat at biologisk variasjon eller sosial og kulturell læring og erfaring. Det er også mulig å hevde at lytting kanskje er en kombinasjon av disse forholdene.

Vår biologi danner grunnlaget for hvordan vi er i stand til å lytte til musikalsk lyd slik den danner grunnlaget for mange sosiale fenomener. Neste del av dette teorikapitlet vil ta utgangspunkt i at biologi og nevrologi danner grunnlaget for, men også påvirkes av, den sosiale verden rundt oss.

2.2 Bourdieus kapitalformer og musikalsk habitus

Bourdieu var en fransk sosiolog som fikk stor anerkjennelse for sine studier av sosiale praksisformer og sosiale skillelinjer i disse praksisformene gjennom bøkene *Outline of a theory of practice* (Bourdieu, 1977) og *Distinction* (Bourdieu, 1984). Et av hans hovedpoenger var at skillelinjene gikk etter hvor mye kapital den enkelte aktør hadde klart å tilegne seg på bestemte sosiale felt. Våre erfaringer med ulike sosiale felt mente Bourdieu ble kroppsliggjort, og kom til anvendelse som ferdigheter og «know

how» når vi agerte eller handlet i de ulike sosiale feltene. Bourdieus vektlegging av kroppsliggjøring impliserer en kobling mellom biologi og sosiologi som er av spesiell interesse i denne oppgaven.

2.2.1 Kapitalformer

Økonomisk, kulturell og sosial kapital kan forklare hvorfor vi drikker en bestemt type vin, som for eksempel en *Chateau Lèoville-Barton* framfor en *Black Tower*. Mat er et annet eksempel. Ofte går mat og vin hånd i hånd og kjennskap til ulike kombinasjoner kan ofte bli oppfattet som «god smak». Smak dreier seg ikke nødvendigvis kun om gastronomiske opplevelser, men omfatter også andre aspekter som blant annet musikk.

For å opprettholde sin plass i det sosiale rom må man hele tiden balansere og ”re-investere” sin mengde økonomisk, kulturell og sosial kapital (Danielsen & Nordli Hansen, 1999, s. 47). Kunnskap og erfaringer om vin, mat og musikk, samt formell og reell kompetanse i å velge ut den riktige franske vinen til *Boef Bourguignon*, eller å spille et instrument vil være eksempel på en type kulturell kapital som kan omsettes til økonomisk kapital f. eks. ved å bli musikk lærer, utøvende musiker eller musikkprodusent. Våre kroppsliggjorte erfaringer blir til en del av oss og vi handler, tenker og kommuniserer på bakgrunn av dette. Vår musikalske smak, preferanser og opplæring på et instrument – vår musikalske kapital - blir kroppsliggjort. Den blir derfor en del av vår *habitus* (Bourdieu, 1995) i form av en *musikalsk habitus*. Habitus virker som en slags underliggende grammatikk som tillater et mangfold av nyskapende uttrykksformer. Habitus fremmer bestemte handlinger like mye som den former dem (Crossley, 2001). Sosiale aktører opptrer som deltakere i et spill. De søker aktivt et bestemt mål ved hjelp av ferdigheter og dyktighet, men alltid innenfor spillets grenser og regler. Det er imidlertid viktig å tydeliggjøre at Bourdieu understreker at det er en viss forskjell mellom individuell habitus og den habitus som karakteriserer den gruppen eller sosiale klassen vedkommende tilhører. Han hevder «...each individual system of dispositions [dvs habitus, min tilføyelse] may be seen as a structural variant of all the other group or class habitus...” (Bourdieu, 1977, s 86). Så selv om noen som i mitt tilfelle, inngår i same studioinnspilling og slik sett besitter mye musikalske habitus, vil de enkelte deltakernes varianter av denne habitus komme til å influere på kommunikasjons-

prosessen og det endelige resultatet.

Det kan hevdes at det vi liker å lytte til av forskjellige typer musikk har å gjøre med det som kalles «smak» (Bourdieu, 1984). Smak kan ved første øyekast virke som noe selvvalgt, personavhengig og rent individuelt. En mengde forskning, spesielt innen samfunnsfagene, viser at smak ikke er nødvendigvis knyttet til frie valg. Bourdieu forklarte gjennom sine begreper om økonomisk, kulturell og sosial kapital hvorfor og hvordan individer i ulike samfunnsklasser forflytter seg i det sosiale rom ved å benytte seg av disse kapitalformene. Smak er for Bourdieu et begrep som er uløselig knyttet til ens sosiale og samfunnsmessige posisjon. Slik Danielsen & Nordli Hansen (1999, s. 47) gjengir Bourdieu, er et individs plassering i det sosiale rom ikke endelig, men i konstant endring. Det vil si at en person hele tiden må opprettholde sin mengde og fordeling av de tre kapitalformene for å beholde sin sosiale plassering. Derfor kan vi tolke Bourdieu dit hen at lytting til en bestemt type musikk og hvordan vi beskriver gjennom språket til andre må sees i lys av ens sosiale posisjon og mengde kapital. Mennesker som eksempelvis går på klassisk konsert innehar ofte en høy grad av kulturell kapital. De kjenner gjerne godt til verkene som blir spilt ved at de har musikken på innspilt media og innehar den etiketten som forventes. I dette ligger korrekt antrekk og å lytte på en aktiv, men stillesittende måte. Det er med andre ord ikke lov til å klappe mellom satsene eller å kaste undertøy på scenen. Sagt annerledes, personer som innehar mye kulturell kapital vet hva de skal lytte til og hvordan de skal beskrive musikken.

2.2.2 Musikalsk habitus gjennom musikalsk sosialisering

Når et individ har fått denne kunnskapen ”under huden”, slik at personen ikke lenger bevisst tenker over det, kan man si at kunnskapen har blitt en del av hans eller hennes *habitus*. Becker presiserer begrepet habitus slik: ”Habitus is an embodied pattern of action and reaction, in which we are not fully conscious of why we do what we do; not totally determined, but a tendency to behave in a certain way” (Becker, 2010, s. 130). Begrepet *habitus* er ikke begrenset til visse kroppsliggjorte erfaringer, men omhandler *hele* mennesket og kan derfor også knyttes til å beskrive et individs musikalske kroppsliggjorte erfaringer:

In other words, musical habitus functions as an invitation to explore the nexus of social and personal factors that conjoin music’s affordances (and associated practices) with the contexts

and conditions implicated in people's lived musical experiences and, indeed, their whole lives. (Rimmer, 2010, s. 259)

Rimmer er altså av den oppfatning at det er hensiktsmessig å bruke Bourdieu sitt begrep når man ser på en persons musikalske preferanser, smak osv. Han understreker dette ved å si at:

Several key features of Bourdieu's concept of habitus make it particularly adaptable to an exploration of actors' whole relationships to music, and therefore to the role of music in status competition and the ways this might connect with people's social locations. (Rimmer, 2012, s. 306)

Musikalsk habitus er derfor i seg selv en forklaringsmodell, men bør ikke isoleres fra en persons *habitus*. Jeg har forsøkt å etterstrebe dette i min utarbeidelse av de personavhengige intervjugudene, som jeg vil forklare i neste kapittel.

Rimmer (2012) forklarer også det han mener med «primary musical socialization» og «secondary musical socialization». ³*Primær musikalsk sosialisering* mener han inkluderer flere variabler, som for eksempel mengden musikk som blir spilt, sjanger og når på døgnet denne blir avspilt (Rimmer, 2012, s. 308-309). På sosiale medier som Youtube kan vi finne utallige videoer av små barn som synger og danser til musikk. Barna har en slags fordomsfri holdning til musikken – de lar seg bare rive med. Enten det er storband-swing som i ”The Dirty Boogie” av The Brian Setzer Orchestra eller ”Smoke On The Water” av Deep Purple lar barna seg fange av rytmen og melodien. De er med andre ord ikke kritiske til *hva* slags musikk som blir spilt, så lenge den *blir* spilt, og de kan *bevege* seg: ”For the first several months of life, infants approach music with open or universal ears” (Trehub, 2009, s. 231). Bare måneder gamle spedbarn er som ”blanke ark” uten en særegen og definitiv musikksmak. De lytter ikke spesifikt etter hvordan Brian Setzer spiller ”rockabilly-gitar”, eller hvordan John Lord får sitt Lesley-kabinettet til å ”vrenge” ut toner. De er kun ”ute etter” en ren følelse av tilknytning til og glede av rytmen i musikken. En slik form for ”rhythmic entrainment”, (Juslin, Liljeström, Västfjäll & Lundqvist, 2010, s. 621), er upåvirket av musikalsk bakgrunn, erfaring og smak – den er inderlig og i

³ «Primary musical socialization» og «secondary musical socialization» - heretter oversatt til *primær og sekundær musikalsk sosialisering*.

nuet. Om barnet er fra Norge, Japan eller Peru, spiller derfor ingen rolle: "...infants have predispositions or inborn preferences for musical features that are common across the world's cultures" (Trehub, 2009, s. 232).

Sekundær musikalsk sosialisering blir da sosialisering i et større felt – flere aktører, som søsken og slekt, samt utdanning (Rimmer, 2012, s. 309). Klarer vi å beholde vår åpenhet, intuitive forståelse og rene glede for alle slags musikalske rytmer og melodier? I følge Trehub (2009) er dette ikke tilfellet. Hun hevder at våre musikalske liv, fra spedbarn til voksne individer, er preget av en "kulturell determinisme". Denne gir seg utslag i at vi går gjennom en uunngåelig utvikling fra universelle til kulturelle lyttere. Dette fører igjen til at vi blir dårligere til å identifisere eksempelvis utenlandske rytmer, som interfererer med rytmene vi finner i vår egen vestlige kultur: "With increasing exposure to music, they gain expertise as listeners, but that expertise comes at the cost of diminished sensitivity to features that are irrelevant or infrequent in their own musical culture" (Trehub, 2009, s. 232).

Da man kommer over i voksen alder, er trangen til å bruke musikk som en del av identitetsskaping mindre viktig. Vi bryr oss i mindre grad om å gjøre opprør mot våre foreldre og fortelle omverdenen hvem vi er og hva vi står for - behovet etter å "make a statement" avtar. Vil mine elever som lærer å spille gitar bli påvirket av undervisningen slik at de dermed lytter annerledes til musikk? Det er mye forskning som kan tyde på at egen utøvelse på et musikkinstrument har innflytelse på hvordan vi "lærer" å lytte til musikk. «Musicians and non-musicians show strong differences in a functional brain network that is activated while listening to music" (Schlaug, 2009, s. 203). Uavhengig av hvilken musikktradisjon man får undervisning i er det noen grunnleggende musikalske "byggekllosser" som må legges på plass. Øye-hånd-koordinasjon og oppfattelse av relativ tonehøyde, metrum, puls osv. er momenter som må læres for å kunne mestre et instrument: «Imaging studies suggest that different amounts and types of environmental input can alter cortical structure and function. Specifically, an increasing amount of research suggests that early music instruction influences the brain, perception, and cognition» (Rauscher, 2009, s. 248) I den vestlige klassiske tradisjonen er det å kunne lese noter, ha en grunnleggende intuitiv forståelse av funksjonsharmonikk og å spille korrekt etter partitur en tradisjonsbundet forventning. Er man derimot opplært i en jazz/pop/rock-tradisjon er det andre musikalske "verdier" som er gjeldende. Altererte akkorder, mikrorytmikk, improvisasjon og "jamming" er eksempler. Mitt poeng er med andre ord at ens

musikalske opplæring på et instrument, som senere blir ens bakgrunn og erfaring, er farget av den musikalske retningen man kommer fra. Dette mener jeg har innflytelse på hvordan man lytter til musikk og hvordan man snakker om musikk og musikalsk lyd. Schlaug hevder: «Pantev and colleagues (2001) found more pronounced cortical response to trumpet and string tones in the respective players of those instruments, suggesting that perceptual markers of brain activity differ as a function of the instrument played and constantly heard» (Schlaug, 2009, s. 200). Sagt annerledes: Gitarister, pianister, blåsere, sangere, strykere, perkusjonister etc. lytter spesielt etter deres respektive instrumenter under avspilt musikk. Moore fant i sin studie at utdanning spiller en sentral rolle i så måte: «Preliminary data suggest that students' musical habitus and cultural capital impact on their experience of music within the field of higher education» (Moore, 2012, s. 63). Derfor vil musikkundervisning på kommunale musikkskoler, videregående skole, høyskoler og universiteter føre til at elevene tar til seg kunnskap som deretter blir en del av deres habitus. De lytter på bestemte måter uten nødvendigvis å være klar over det. Dette kan igjen komme til uttrykk ved flere konkrete lyttesituasjoner. Et eksempel er hvordan instrumentalister, som er opplært innen én spesifikk sjanger lytter spesifikt etter musikalske detaljer innen denne sjangeren når det er på konsert eller lytter til musikk spilt via media. Et annet eksempel er musikkprodusenter som jobber innen miksing og mastering av musikk. De har blitt lært opp til å lytte etter lydlige "feil" slik at disse kan rettes opp igjen med ulike lydlige verktøy (EQ, kompresjon, osv). Disse kroppsliggjorte erfaringer ervervet gjennom repetisjon blir til taus kunnskap, som jeg snart vil forklare.

Hvordan kroppsliggjøres musikalsk habitus og habitus generelt? Så vidt jeg har forstått det beskriver Bourdieu dette kun i sosiologiske termer. Det kan være nyttig å se dette i mere biologiske og nevrologiske termer også. Langvarig opplæring og musisering på et musikkinstrument har direkte påvirkning på nevralt strukturer i hjernen. Når musikere og ikke-musikere lytter til musikk ser man en betydelig forskjell i hjerneaktivitet (Schlaug, 2009, s. 203). Rauscher (2009, s. 248) hevder at det å motta opplæring på et musikkinstrument i ung alder kan endre nevralt strukturer. Dette kan med andre ord forandre hjernens kognisjon og evne til persepsjon. Bonde utdyper: "... og de kan påvise, at en persons musikalske trening, og færdigheteder i at læse noder, lytte aktivt eller komponere spiller en viktig rolle for hjernens måte at fungere på" (Bonde, 2009, s. 51). Det viser seg at også *hva* slags

instrument man har fått opplæring på og lyttet til har direkte påvirkning på *hvordan* hjernen fortolker musikalsk lyd (Schlaug, 2009, s. 200). Det vil igjen bety at perkusjonister vil høre nyanser og klanglige egenskaper ved perkusjonsinstrumenter på en annen måte enn personer som spiller andre instrumenter eller ikke spiller i det hele tatt.

2.2.3 Taus kunnskap

Blir vi syke så drar vi til legen. Er det vannlekkasje i kjelleren så ringer vi en rørlegger. Ønsker vi å spille inn en plate så oppsøker vi et musikkstudio. Dette er eksempler på situasjoner hvor vi oppsøker, ja til og med betaler for, andres kunnskap. Når vi tar kontakt med slike fagpersoner forventer vi at de besitter de kunnskapene deres yrke er tuftet på.

Det å bli lege, rørlegger eller musikkprodusent krever en inkorporering av kunnskap, som oftest en kombinasjon av praktisk og teoretisk læring: «In every trade or line of business certain language codes are learned as part of the process of becoming a professional executor of the particular trade or business» (Bråthen, 2013, s. 11). Gjennom kroppsliggjøring av ulike erfaringer vil denne kunnskapen over tid bli en del av både fagpersonenens begrepssystem og bevegelsesessystem. De vil dermed tenke, handle og kommunisere på en nærmest ubevisst måte. Det er dette som kalles taus kunnskap. Det er her viktig også å poengere at de fleste yrker innebærer et krav om man må oppdatere seg selv, sine kunnskaper og ferdigheter, ofte gjennom kurs/konferanser. Teknologiseringen av samfunnet er en viktig katalysator i så måte. Sagt annerledes: Som yrkesøver må man følge med i tiden og hva som kreves for å utføre arbeidet på en best mulig måte. Det å være musikkprodusent er intet unntak i så måte.

I sin studie av lydteknikere fant Porcello fem linguistiske elementer som han mener profesjonelle lydteknikere må inneha: «Each of these five strategies is an important resource in the overall set of linguistic practices that, taken together, comprise the register of sound recording as used by sound-engineering professionals» (Porcello, 2004, s. 747). Jeg velger å trekke frem dette fordi dette har inspirert meg i valg av metode:

- Verbal, eller vokal gjengivelse av en akustisk lyd (lage onomatopoetika)
- Leksikale onomatopoetika

- Metaforer
- Assosiasjoner til andre band/artister
- Opprettholdelse av et sosialt system gjennom diskusjon. (Porcello, 2004, s. 746-747)

Schmidt Horning forklarer hvordan motstanden mot formell utdanning for studioteknikere, samt hvordan opprettholdelse av taus kunnskap er en avgjørende del av arbeidet til en studiotekniker (Schmidt Horning, 2004). Som eksempel trekker hun frem studioteknikernes tause kunnskap om mikrofonplassering og hvordan man får de beste opptakene. Studioteknikernes tause kunnskap foreligger med andre ord som kroppsliggjorte erfaringer lagret i deres langtidshukommelse. I følge forfatteren har utviklingen innen musikkteknologi ført til at mulighetene studioteknikere i dag har for å manipulere lyd kan føre til svært gode resultater, men også føre til en fremmedgjøring og hindre kreativitet. Hun argumenter derfor med at den tause kunnskapen hos studioteknikere er minst like viktig i dag som før med tanke på graden av teknologisk kompleksitet, kreativitet og artistisk uttrykk en studiotekniker skal inneha (Schmidt Horning, 2004, s. 725). I følge Bijker (1995) er modernisering av teknologi samfunnsmessig og sosialt betinget: "I tend to analyse the development of techonolgy (including its invention) as a social rather than a psychological process" (s. 11). Med andre ord: Taus kunnskap er ikke statisk, men gjennomgår kontinuerlig konfigurering i tråd med de teknologiske endringene i samfunnet.

Jeg har til nå gjort rede for ulike teorier som kan kaste lys på lytting som biologisk og sosiokulturelt fenomen. Hva skjer hvis mennesker med ulik grad av musikalsk bakgrunn og erfaring blir bedt om å lytte til musikalsk lyd? Slik Loy forklarer, er det visse psykologiske faktorer som vil være gjeldende når man lytter til musikk og som vil slå inn i en slik setting: "...pitch, loudness, timbre, duration, amplitude envelope, spectral envelope, consonance, volume, rhythm, vibrato, and sound location information" (Loy 2006:154). Dette er med andre lydlige attributter som vi oppfatter og som hjernen omdanner til et auditivt "bilde" av musikken vi lytter til.

Når vi skal fortelle andre om slike auditive bilder, tyr vi ofte til språklige bilder; i form av figurativt språk eller metaforer. Det skal jeg nå si noe om.

2.3 Figurativt språk

Våre erfaringer kan forstås i lys av kognitiv metafor-teori og figurativt språk. Disse perspektivene kan også brukes til å forstå kommunikasjon om musikalsk lyd slik som mitt prosjekt går ut på. Jeg vil ta utgangspunkt i M. Lakoff & M. Johnsons *Hverdagslivets Metaforer. Fornuft, følelser og menneskehjernen* (2003) samt R. Snyders *Music and memory* (2000) i den generelle redegjørelsen av kognitiv metafor-teori, men med supplement fra andre relevante kilder av nyere dato i forklaringen av figurativt språk.

2.3.1 Personifisering, metonymi, onomatopoetika og leksikale onomatopoetika

I sin doktoravhandling gjør Bråthen rede for sin bruk av begrepet «figurativt språk» og viktigheten av dette når musikere snakker sammen om musikk. Sammenligninger, personifiseringer og metaforer er eksempler på dette. Disse språklige virkemidlene må i følge Bråthen regnes som billedlige og bør derfor ikke tolkes bokstavelig (Bråthen, 2013, s. 56). Min bruk av begrepet «figurativt språk» i denne baserer seg på hennes definisjon. Hun nevner også andre underkategorier av figurativt språk; blant annet metonymi, onomatopoetika og personifisering. Jeg vil nå kort redegjøre for hennes bruk av disse tre begrepene, samt leksikale onomatopoetika.

Personifisering vil si å gi et fysisk eller abstrakt objekt menneskelige egenskaper. «Hunden maste på mer mat» og «denne trommesoloen virker for happy» er fiktive eksempler på dette. Bråthen fant flere eksempler på slike personifiseringer i sitt arbeid: «...e.g. “the song is begging for a second chorus” – a figurative way of speaking that occurs frequently in my research setting...» (Bråthen, 2013, s. 56). Ved å bruke personifisering vil man kunne forstå en rekke erfaringer som i utgangspunktet er av ikke-menneskelig karakter (Lakoff & Johnson, 2003, s. 34). Siden vi alle er mer eller mindre godt fortrolige med menneskelige egenskaper og karaktertrekk er det enkelt å forstå personifiseringer av objekter.

Begrepet *metonymi* kan forklares som ”stilistisk figur der et uttrykk erstattes med et som står i nær begrepsmessig relasjon til det”.⁴ En metonymi er ikke det samme som en metafor og må derfor regnes som to ulike former for figurativt språk:

⁴ <http://snl.no/metonymi>

Metafor og metonymi er to ulike typer prosesser. Metaforen er først og fremst en måte å oppfatte én ting ut fra en annen på, og dens viktigste funksjon er forståelse. Metonymien, derimot, har først og fremst en refererende funksjon, det vil si at vi kan la en entitet stå for en annen. (Lakoff & Johnson, 2003, s. 37)

Det er nettopp i kraft av henvisning og referering som gjør en metonymi interessant i mitt prosjekt. Ofte kan det være svært vanskelig å beskrive et musikalsk ønske bare gjennom bruk av metaforer. Hvis man derimot legger til «Spill Blackmore på gitaren» er det lettere for mottakeren av budskapet å forstå at man ønsker en viss type gitarlyd spilt på en bestemt type måte. Her må det legges til at hvis man ikke er kjent med spillestilen til R. Blackmore, vil metonymien ikke føre frem.⁵ Da må man i så fall forsøke med en referanse til en annen gitarist i samme lyd-landskap. Hensikten med en metonymi er med andre ord å bruke en entitet for å forklare en annen (Lakoff & Johnson, 2003, s. 37).

Lydmalende ord, eller *onomatopoetika*, stammer fra gresk og betyr kort fortalt å lage ord.⁶ I stedet for å bruke adjektiver, metaforer eller andre assosiative beskrivelser kan vi konstruere ord som ligner på en lyd vi har hørt:

Onomatopoeia is the use of a word to describe or imitate a natural sound or the sound made by an object or an action, e.g. “snap,” “crackle,” and “pop.” In a musical context for example onomatopoeia occurs when a musician uses speech to imitate a sound effect or a played phrase on the guitar. (Bråthen, 2013, s. 57)

Hensikten med onomatopoetika er å skape et idealtypisk begrep som alle kan gjenkjenne og forstå betydningen av: ”Humans have the ability to express certain sounds as onomatopoeia, and to imagine the real sounds that onomatopoetic words corresponds to” (Sato, Ohno & Tanaka, 2005, s. 1763). Det vil si at selve formålet med et onomatopoetikon er å bygge en ”mental” bro mellom ens hukommelse/assosiasjoner og en gitt lyd. Hvis det lydmalende ordet ikke innehar de akustiske attributtene som den originale lyden har, skaper dette kun forvirring. Derfor er det viktig å merke seg hvilket språk ulike onomatopoetika er laget på – et onomatopoetikon på japansk vil kunne bli misforstått på norsk og vise versa.

Når et ord har en viss akustisk likhet med lyden det skal beskrive, men som

⁵ Gitarist i prog-rock-bandet Deep Purple.

⁶ <http://dictionary.reference.com/browse/onomatopoeia>

samtidig har en metaforisk betydning, kalles dette for *leksikale onomatopoetika* (Porcello, 2004, s. 746). Ord som «hul» og «spiss» er eksempler på slike ord som, når man uttaler de har en auditiv likhet med lydkilden de beskriver, samtidig som de er metaforiske i en konnotativ betydning.⁷ Slike leksikale onomatopoetika er spesielt interessante og nyttige når det gjelder diskusjon om musikk. Dette er fordi de gir en henvisning til de akustiske attributtene ved lyden, samt en mer abstrakt referanse til hvordan lyden skal fremføres.

2.4 Kognitiv metafor teori

På barneskolen og videre gjennom grunnskolen lærer man at metaforer er noe som hører poesien til. Dette er for såvidt riktig, men det viser seg at metaforer er noe vi faktisk bruker daglig gjennom språket og også rent kognitivt. M. Lakoff & M. Johnson er å regne som pionerer innen feltet kognitiv metafor teori og deres verk *Hverdagslivets Metaforer* (2003, først utgitt i 1980 med originaltittel *Metaphors We Live by*) er et essensielt bidrag i så måte. Jeg kommer straks tilbake med en klargjøring av deres perspektiv, men først kort om det gjennomslag deres tekning har hatt i forskningen. Den regnes av mange som et av de viktigste bidragene til feltet. I denne boken går de systematisk igjennom ulike typer metaforer og forklarer betydningen av disse i våre liv:

The authors make it evident that our everyday life is immersed in metaphors: not just in our language but our thoughts and actions as well. Our common conceptual system (from which we think and act) is built on metaphors, and structured metaphorically. (Bråthen, 2013, s. 59)

2.4.1 Metafor - kroppsliggjøring av erfaringer

Hva er *egentlig* en metafor? I følge Bonde (2009) er det:

Det metaforiske sprog - det specielle sprog, der anvendes til verbal kommunikation af indre billeder i alle modaliteter (indre syn, hørelse osv.) - forbinder og bygger bro mellem den leksikalske og den billedlige representationsform såvel som den leksikalske og den enaktive repræsentationsform. Det er en speciel, kreativ diskurs, som muliggør verbal kommunikation af

⁷ En *konnotasjon* skiller seg fra en *denotasjon* ved å uttrykke noe mer enn ordets bokstavelige innhold, se <http://snl.no/konnotasjon%2Fspr%C3%A5kvitenskap>

kropsfunderede billedlige og enaktive opplevelser og erfaringer. (Bonde, 2009, s. 79)

Selv om denne definisjonen er god og meget detaljert, kan det være noe vanskelig å fange essensen. La oss prøve med en annen: «Med en metafor forstås én ting ved hjelp av en annen» (Kvale & Brinkmann, 2010, s. 290). I motsetning til Bondes definisjon er denne noe knapp. Forsøker man å se disse to definisjonene i sammenheng ser man bedre, mener jeg, hva som ligger i begrepet metafor. En metafor er en «mental bro» mellom to aspekter hvor det ene aspektet avspeiles på det andre. Hvis man for eksempel ønsker å fortelle sin kjæreste at hun/han er pen, kan man bruke setningen: «Du er som en rose». Dette er en sammenligning og dermed ikke en metafor i ordets rette forstand. Setningen «Du er en rose» er derimot en setning av metaforisk karakter. Dette er fordi man speiler rosens fysiske egenskaper over på en person uten å bruke ordet «som». Bråthen utdyper og kommer med andre eksempler:

Metaphors are like similes in that two usually unconnected entities are linked together in a comparative mode. Metaphors differ from similes in that they state as a fact that two subjects or objects are equal, or draw a verbal picture by using comparison. Where a simile would say: You are *like* something, a metaphor says: You *are* something, e.g. “the children *were* a pack of wild animals” - but the verb *to be* is not always included. In short one could say that a metaphor is an equation whereas a simile is an approximation. (Bråthen, 2012, s. 57)

Slik Snyder (2000, s. 107) forklarer, er det å erfare en ting ut i fra en annen selve definisjonen på en metafor. Han eksemplifiserer ved å ta utgangspunkt i verbet «å lukke». Fra tidlig alder lærer man gjennom erfaring å bruke ordet «lukke», enten gjennom å lukke dører eller sine egne øyne. For å forstå sammenhengen mellom disse to ulike aktivitetene er det nødvendig både å erfare dette fysisk, men også å skape en kognitiv kobling mellom de fysiske aktivitetene og ordet «lukke».

Det er ikke bare gjennom vårt verbale språk at metaforer gjør seg gjeldene - vi både tenker, opplever og handler gjennom metaforer. Snyder (2000, s. 108) hevder at en metafor ikke trenger å ha en direkte kobling til språket, men det avgjørende er de assosiasjonene man får, enten gjennom sansbare inntrykk som lukt, lyd eller visuelle bilder. Det er denne kroppsliggjøringen av erfaringer som gjør oss i stand til å bruke og forstå metaforer. Thagaard utdyper dette ved å si at:

Metaforer er begreper som gir visuelle assosiasjoner til det som beskrives. Det essensielle ved

en metafor er at den knytter en forståelse av noe nytt til noe som er kjent fra før. Metaforen sammenstiller en beskrivelse av et fenomen med et fysisk kjennetegn. Derved bidrar metaforen til å skape mening, samtidig som den styrer forståelsen av mening i den retningen som det fysiske uttrykket angir. (Thagaard, 2009, s. 131)

Dette innebærer at assosiative forbindelser ikke behøver å være språklig konstituert, men kan trigges av flere perseptuelle inntrykk. Dette impliserer at vi mennesker kan utvikle oss gjennom læring basert på tidligere erfaringer og kroppsliggjøringen av disse. Vi befinner oss ofte i situasjoner hvor man kan få bruk for erfaringsbasert kunnskap, enten det være seg på jobben, ved fysisk trening eller i en musikalsk sammenheng. Lakoff & Johnson (2003) hevder at: «...det meste av vårt alminnelige begrepssystem er metaforisk strukturert; det vil si at vi forstår de fleste begreper delvis ut fra andre begreper» (s. 57). Metaforer er derfor en avgjørende del av denne brobyggingen mellom en ny situasjon og erfaringer lagret i langtidshukommelsen. Slik Lakoff & Johnson (2013, s. 111) hevder, er det å forstå en erfaring ut i fra en annen basert på *helhet* og ikke ut fra deler – isolerte begreper. Dette vil igjen si at det forfatterne kaller «erfarings-gestalter» er er erfaringer basert på grunnleggende menneskelige erfaringer.⁸ Lakoff & Johnson (2003) kaller disse erfaringene for «naturlige» og nevner her erfaringer vi gjør med våre kropper, interaksjon med fysisk miljø og interaksjon med andre mennesker (s. 112).

Allerede fra fødselen av gjennomgår vi en sosialisering som innebærer mange komplekse prosesser; alt fra læring av sosiale normer til bevisstgjøring av seg selv som et fysisk objekt i tid og rom, og evnen til å sette seg inn i andres situasjon, (se Mead, 1934). Mange av de mest grunnleggende erfarings-gestaltene vi tilegner oss er å regne som selve definisjonen på det å være menneske: «Med andre ord er disse «naturlige erfaringsformene produkter av den menneskelige natur» (Lakoff & Johnson, 2003, s. 112). Etter som vi blir eldre erkjenner vi gjennom erfaring med verdenen rundt oss at tyngdekraften er en ufravikelig kraft som påvirker alt og alle og at dette danner grunnlaget for vår opplevelser (Snyder, 2000, s. 111). Dette gjør sitt til at vi kan orientere oss i rom; venstre/høyre, opp/ned, under/over osv. og danne oss nye erfaringer basert på dette. Siden «opp» er motsatt av «ned» og «høyre» motsatt av

⁸ *Gestalt* er et begrep fra psykologien som sier at helhet er noe mer enn kun de delene helheten består av.

venstre» bruker vi disse forholdene som en fysisk sannhet vi kan relatere oss selv og andre objekter til:

Med andre ord oppstår strukturen i våre romlige begreper av vår stadige romlige erfaring, det vil si av vår interaksjon med det fysiske miljøet. Begreper som oppstår på denne måten, er begreper vi lever etter på en høyst grunnleggende måte. (Lakoff & Johnsons, 2003, s. 57)

Slike metaforer som oppstår med bakgrunn i rom kalles *orienteringsmetaforer* og er viktig i forklaringen av mange ulike aspekter, deriblant musikalske attributter, som for eksempel tonehøyde (Snyder, 2000, s. 111). Hvis man hevder at en tone går «opp» har dette å gjøre med frekvensen og dermed en opplevelse av en tone som ligger høyt i registeret. Det er her viktig å understreke at opplevelse av tonehøyde *ikke* kun er gitt ut i fra frekvens, men oppleves på et subjektivt perseptuelt nivå (se Pierce, 1999).

I følge Lakoff & Johnson (2003) er orienteringsmetaforer meget nyttige i forståelsen av begreper hvis man viser til orientering i rom (s. 27). Det er riktignok ikke alltid at denne typen metaforer strekker til. Da kan man benytte seg av såkalte *ontologiske* metaforer. Disse kan, slik Bråthen (2013, s. 60) forklarer, deles inn i undergruppene «beholdere», «objekter» og «stoff». Et eksempel på en slik type metafor er: «Få opp dampen!» Denne metaforen henviser til mer effektivitet med referanse til en dampmaskin. Ofte må man ty til slike metaforer for å tydeliggjøre et budskap når ting ikke er absolutt adskilt fra omverdenen. Hvis vi tillegger våre erfaringer egenskaper i form av beholdere, objekter eller stoffer blir dette med mer håndgripelig. Når vi gjennom vår sosialisering erfarer slike entiteter, blir våre erfaringer med disse kroppsliggjorte:⁹

Akkurat som de grunnleggende erfaringene av menneskelig orientering i rommet gir opphav til orienteringsmetaforer, gir våre erfaringer med fysiske gjenstander (særlig våre egne kropper) grunnlaget for et usedvanlig stort spekter av ontologiske metaforer, det vil si måter å betrakte hendelser, aktiviteter, følelser, tanker osv. som entiteter og stoffer på. (Lakoff & Johnson, 2003, s. 27)

Metaforer som henviser til romlige orienteringer og fysiske gjenstander/stoff er som vi har sett avgjørdne for hvordan vi forholder oss til og begriper verden. *Strukturelle metaforer* strekker seg lenger enn orienteringsmetaforer og ontologiske metaforer i

⁹ Entitet er en gjenstand som er selvstendig i seg selv (se <http://snl.no/entitet>)

hvordan de beskriver et aspekt. Strukturelle metaforer er i følge Lakoff & Johnson (2003, s. 61) mer spesifikke og mer presise og har derfor større forklaringsverdi. Setningen: «Arbeid er en ressurs» bygger på den ontologiske metaforen: «Aktivitet er et stoff» (se Lakoff & Johnson, 2003, s. 66). Derfor er «Arbeid er en ressurs» en strukturell metafor fordi vi kan erfare en ressurs, med bakgrunn i vår erfaring, som noe vi kan måle og kvantifisere.

2.4.2 CM, MLE, cross domain mapping og image schemas

En metafor, er slik Zbikowsky (1997, s. 201) hevder, egentlig et begrep som har sitt opphav i *cross domain mapping*.¹⁰ Derfor er det vanlig i nyere forskning på metaforer å bruke begrepet *metafor* fremfor kryss-domene-kobling.

Som nevnt, både tenker, handler og føler vi gjennom metaforer. Med bakgrunn i kroppsliggjorte erfaringer kan vi forstå et aspekt ut i et fra annet som ligger latent i vår langtidshukommelse. Slik Zbikowsky (1997, s. 200) forklarer, er dette et kognitivt samspill med utgangspunkt i «conceptual model» som i sin reneste form innebefatter kognitive bilder som lett kan forstås ut i fra hverandre. Med andre ord – vi bruker et aspekt for å forklare et annet aspekt. Slik Bråthen fant i sin studie av kommunikasjon om musikalsk lyd ble begreper om «meieriprodukter» brukt om gitarlyd:

GUITAR SOUND IS DIARYPRODUCT

He *needs more butter* on the strings.

The guitar must be *rich and creamy*.

We need more *fluent cream* in the guitar department.

Play it with a *cream like* chorus effect.

Grease up the sound a little bit. (Bråthen, 2013, s. 58)

Som vi kan se er de fire setningene med liten skrift ulike varianter av den overordnende metaforen «gitarlyd er meieriprodukt». Denne metaforen kaller Bråthen (2013) for en «conceptual metaphor» (s. 58).¹¹ Siden de fleste av oss har kroppsliggjorte erfaringer med både meieriprodukter av ymse slag, og hva en gitar er, er den konseptuelle metaforen lett å forstå. Ser man på de fire ulike setningene over tar alle utgangspunkt i den konseptuelle metaforen, men blir til «metaphoric linguistic

¹⁰ «Cross domain mapping» - heretter oversatt til *kryss-domene-kobling*

¹¹ «Conceptual metaphor» - heretter oversatt til *konseptuall metafor*.

expressions» (Bråthen, 2013, s. 57).¹² Alle disse metaforisk-linguistiske uttrykkene tar utgangspunktet i det kognitive bildet om at gitarlyd er å regne som meieriprodukt, men de lydlige «konsekvensene» disse fire setningene vil kunne gi er svært ulike.

Kryss-domene-kobling forekommer når man skal forsøke å forklare et abstrakt begrep ut i fra et annet mer håndgripelig fysisk begrep. Zbikowsky forklarer med bakgrunn i teorien til Lakoff & Johnson: «...they argued that metaphor was a basic structure of understanding through which we conceptualize one domain (typically unfamiliar or abstract - the target domain) in terms of another (most often familiar and concrete - the source domain)» (Zbikowsky 1997, s. 201). Det for eksempel å skulle forklare de negative effektene ved inflasjon kan være problematisk uten å bruke kompliserte økonomiske forklaringsmodeller. Da kan det være nyttig å personifisere inflasjon og forklare dette på følgende måte: «*Inflasjonen* legger press på økonomien» (Lakoff & Johnson, 2003, s. 28). Inflasjon blir nå et begrep vi kan relatere oss til og vi forstår at dette ikke er et ønskelig fenomen for samfunnet og oss selv.

Zbikowsky (1997) understreker et viktig poeng og reiser et sentralt spørsmål i diskusjonen rundt kryss-domene-kobling: «Even if we grant that we understand a target domain in terms of a source domain, how is it that we understand the source domain in the first place?» (s. 201). For å forstå et mål-domene (det abstrakte) må man altså forstå kilde-domenet (det fysiske). Spørsmålet er bare *hvordan* erfaringer rundt og forståelsen av disse kilde-domenene oppstår. I følge Johnson (1987, referert i Zbikowsky, 1997, s. 201) skyldes dette såkalte «image schemas» som oppstår ved gjentatt repetisjon av en av kroppslig erfaringer¹³. Snyder (2000, s. 107) hevder derfor at en mer presis definisjon av en metafor er et forhold mellom to kategorier, eller skjema. Slike bilde-skjema har en slags dynamisk to-veis funksjon mellom sansbare bilder og konsepter som kan forklare vår forståelse av konsepter basert på kroppsliggjøring av erfaringer (Snyder, 2000, s. 117). Jo mer vi repeterer en aktivitet, enten det være seg golf, teater eller å spille piano, vil disse erfaringene bli inkorporert i våre mentale strukturer. Denne symbiosen mellom fysisk handling og kroppsliggjøring av dette resulterer i slike bilde-skjema som legges latent i langtidshukommelsen og hentes fram ved kryss-domene-kobling.

¹² «Metaphoric linguistic expressions» - heretter oversatt til *metaforisk-linguistiske uttrykk*.

¹³ «Image schemas» - heretter oversatt til *bilde-skjema*.

2.4.3 Kroppsliggjøring av «det usynlige»

Slik jeg nevnte innledningsvis er musikk et ikke-verbalt fenomen, men kan sanses og erfares på mange ulike måter selv om musikken ikke har masse. Ved å lytte til musikalsk lyd kan vi bli påvirket emosjonelt, føle behovet for å bevege oss eller få assosiasjoner til tidligere erfaringer og opplevelser. Siden musikk i høyeste grad er noe unikt for mennesket som art, og er representert i de fleste kulturer, er det opplagt at musikk som fenomen må sees på som både et abstrakt, men også fysisk begrep. Hvis man derfor ønsker å kommunisere om musikk må man ta i bruk begreper fra andre områder. Siden metaforer er «mentale broer» kan det være hensiktsmessig, og kanskje også uunngåelig, å bruke metaforer i kommunikasjon om musikk. Slik Lakoff & Johnson (2003) forklarer, er: «... metaforer er ikke bare et språklig anliggende. De angår begrepsstrukturer. Og begrepsstrukturer angår ikke bare tenkningen - de angår alle erfaringens naturlige dimensjoner, deriblant ulike aspekter av våre sanseerfaringer: farge, form, konsistens, lyd osv.» (s. 223). Snyder utdyper dette:

That is, either or both the experience that cues the reminding, and the memory of which one is reminded, while they may or may not be describable in language, do not necessarily originally occur as statements in language. They may be connections between any kinds of experiences or memories, such as those of sounds, images, and smells, and some of the memories may be implicit, taking the form of the basic perceptual representations mentioned earlier. (Snyder, 2000, s. 107)

2.4.4 Metaforer som kontrastskapende verktøy

Metaforer brukes ikke bare for å finne likheter mellom to aspekter, men også som kontrast-skapende. Fangen forklarer: «En metafor er noe som belyser likhet gjennom henvisning til ulikhet. Metaforen peker på en overensstemmelse mellom to atskilte foreteelser" (Fangen, 2004, s. 179). Lakoff & Johnson utdyper:

Selve den systematikken som gjør at vi kan forstå ett aspekt ved et begrep ut fra et annet begrep (f.eks. forstå ett aspekt ved det å diskutere ut fra begrepet kamp), vil nødvendigvis skjule andre aspekter ved begrepet. Idet det gjør det mulig å fokusere på ett aspekt av begrepet (f.eks. kampaspektet ved en diskusjon), kan et metaforisk begrep hindre oss i å fokusere på andre aspekter ved begrepet som ikke stemmer med metaforen. (Lakoff & Johnson, 2003, s. 13)

Ønske om kontrast er ofte et viktig tema når man kommuniserer, enten det være seg

hva man skal ha til middag eller hvordan en korstemme i et refreng skal være. Porcello (2004, s. 742) hevder at slike metaforer som gir uttrykk for kontrast, uttrykker et såkalt «antonymisk forhold». Man forsøker med andre ord å beskrive det man vil ha ut i fra det man ikke vil ha. Slik jeg skal gjøre rede for i kapittel fire, hvor mine resultater legges frem, er det av og til lettere og mer hensiktsmessig å forsøke å forklare hva man ikke ønsker i forhold til hva man faktisk ønsker ved utforming av musikalsk struktur og uttrykk ved en innspilling. Dette kan gjelde musikalsk lyd, dynamikk, rytme osv.

I motsetning til populærmusikk har den klassiske musikken et klarere og mer definert fagspråk. Med dette mener jeg uttrykk som definerer tempo, dynamikk, tonalitet og styrkegrader osv. som brukes for å skape kontrast¹⁴. Bråthen mener det vil kunne være vanskelig å operasjonalisere et særegent fagspråk for pop-musikk:

As a point of comparison, “a pop vocabulary” would never work in the same way as the classical music repertoire of codes (descriptive words in Italian); a verbal register, universally learned, accepted and practised by all music professionals trained in the western classical music tradition, and part of their expected and fairly easily mapped tacit knowledge. (Bråthen, 2013, s. 18)

Slik jeg har påpekt er nettopp taus kunnskap et sentralt aspekt når det gjelder kommunikasjon generelt, men spesielt innen fagspråk. Selv om den klassiske musikkens språk baserer seg på standardiserte ord for musikalske attributter er det interessant å merke seg at disse i seg selv er metaforiske. Bråthen (2013) forklarer at begreper innen musikkteorien hentet fra italiensk; «andante», «subito» «accelerando» osv. er metaforiske:

These names are actually metaphors of movement. Instead of *andante* we could say “at a slow pace,” and *subito accelerando* might be replaced by “suddenly going faster and faster.” What we see here are examples of metaphors of musical movement/expression turned into accepted codes, a universal part of “the language of music.” In other words, the use of metaphor to talk about music is nothing new. (s. 65)

¹⁴ Styrkegrader angis for eksempel med bokstavene *p* og *f* for å angi styrke. *p* (*piano*) tolkes som svakt og *f* (*forte*) tolkes som sterkt. Disse styrkegradstegnene brukes som kontrasterende verktøy og er uløselig knyttet til hverandre.

De musikkteoretiske uttrykkene i sitatet understreker kontrast som deretter oppleves i det musikalske uttrykket. Det at bruk av metaforer i kommunikasjon om musikalsk lyd ikke er et nytt fenomen, er meget viktig. Snyder (2000) utdyper: «Much of the language used to describe the structures and processes of music is metaphorical, although this is not always acknowledged in books on music» (s. xix) Han understreker samtidig at de metaforene som blir brukt i vestlig musikk på ingen måte må regnes som universielle (Snyder, 2000, s. 15). Musikalske metaforer er med andre svært kultur- og personavhengig.

Slik jeg til nå har nå har gjort rede for, tenker vi, føler vi, handler vi og kommuniserer vi gjennom metaforer – hele vårt begrepssystem er basert på dette; ja muligens hele vår erkjennelse.

2.5 Kommunikasjon og maktforhold

Som det ble understreket i underkapitlet om habitus og kapitalformene var Bourdieu veldig klar på at både habitus og kapitalformene er knyttet til både makt og avmakt. Jeg vil derfor bruke siste del av dette kapitlet for å utdype dette, men da med utgangspunkt i Blakar (2006) sin teori om at «språk er makt».

2.5.1 «Språk er makt»

Makt er et av de mest omstridte begreper i samfunnsvitenskapen. En allmenn definisjon av makt er evnen til å nå sine mål, selv om det innebærer at andre må innordne seg; noen ganger mot sin vilje (Østerud, 2007). I følge Blakar er språkbruk i seg selv knyttet til makt, både gjennom diskusjon, men også gjennom hverdagslig konversasjon (Blakar, 2006). Heftige diskusjoner rundt middagsbordet angående politikk eller lun og avslappet samtale om en film man har sett, er begge eksempler på slik hverdagslig kommunikasjon. At en diskusjon kan knyttes til makt kan virke plausibelt. «Diskusjon er krig» er en metafor som antyder at diskusjoner kan vinnes eller tapes (Lakoff & Johnson, 2003, s. 8). Sitatet under viser for eksempel hvordan musikkjournalister ofte er dypt uenige om det musikalske arbeidet til artister:

Noe av det morsomste som finnes, er artister som deler anmelderstanden i to. Når de største og mest rosende superlativene hentes fram på den ene kanten, mens den andre bruker sin

kreative energi på å rive plata i filler - kanskje like mye motivert av tanken om å overbevise hvorfor motparten tar så grundig feil. (Ramnefjell, 2014)

Det kan derimot virke problematisk at en hyggelig og tilsynelatende nøytral samtale skal inneholde et element av makt. Blakar (2006) forklarer at *all* kommunikasjon er basert på påvirkning: «Det synest uråd å uttrykke seg «nøytralt»» (s. 49). Hvorfor er det slik?

Sjølvsagt om avsenderen prøver «å uttrykke seg i samsvar med realitetene», ser vi at dei språklege uttrykkene han vel, strukturerer og påvirker dei inntrykkene mottakeren får. Det er denne språkets og språkbrukens strukturering og innvirkning på mottakerens inntrykk og oppfatning vi har i tankene når vi hevder at «språkbruk representerer maktbruk». (Blakar, 2006, s. 47-48)

Vårt begrepssystem, som er konstituert i gjennom grupper eller klassers habitus og konkretisert i individuelle varianter, *vil* påvirke hvordan vi ordlegger oss. Derfor vil diskusjonen rundt middagsbordet eller samtalen om filmen man har sett inneholde ord og setninger som kan bety forskjellig ting for en selv og de andre man samtaler med. Slik Blakar (2006, s. 49) forklarer, vet man ikke om en person *bevisst* bruker ord for å hevde sin makt og posisjon. Det man vet er at *hvordan* man ordlegger seg vil ha en effekt. I tillegg til at vi som avsendere av et budskap, bevisst eller ikke, velger ulike ord og uttrykk for å si noe kan dette mottakeren velge å tolke dette på ulike måter ut i fra konteksten (Blakar, 2003, s. 50). Pras, Cance, & Guastavino, (2013) fant gjennom sine intervju med anerkjente produsenter ut at produsentenes valg av ord har stor påvirkning på hvordan artistene oppfatter budskapet som igjen gjenspeiles i deres musikalske prestasjoner i studio.

2.5.2 Metaforer som maktmiddel

Av og til møter man på språklige ytringer basert på metaforer som kan virke mot sin hensikt eller plassere forfatteren i et maktforhold til leseren. Sitatet under viser hvordan lagring via et binært tallsystem på en datamaskin blir brukt som metafor. Forfatterne har her forsøkt å bruke dataminne som en metafor for menneskelig arbeidsminne og hvordan arbeidsminne samhandler med vår langtidshukommelse:

Simplifying the workings of a computer, there are two means by which information is stored, the hard disk and random-access memory (RAM). The hard disk is the means by which information is stored permanently in a stable and reliable form; all software programs, data files,

and the operating system of the computer are stored on the hard disk. To use this stored information you must retrieve it from the hard disk and load it into RAM. Now for the analogy: the information stored in the hard disk is like long-term memory, RAM corresponds to working memory. (Smith & Kosslyn, 2009, s. 241)

Det jeg finner interessant med dette er ikke nødvendigvis metaforen i seg selv, men at forfatterne av boka *Cognitive Psychology* bruker ikke-menneskelige assosiasjoner for å forklare grunnlaget for menneskelig bevissthet og kognisjon, nemlig hukommelsen. Et problem med å bruke en slik metafor er derfor at forfatterne *forventer* at leseren er kjent med prinsippet om digital lagring. Hvis man av en eller annen grunn aldri har vært i kontakt med en datamaskin, og enda mindre vet hvordan en slik fungerer, har man ingen forutsetning for å forstå data-metaforen. Med andre ord legger forfatterne lista høyt når det gjelder hva leserne av boka skal besitte av forkunnskaper om digital lagring.

Ofte kan det virke som om at også musikkritikere legger den ”språklige lista” så høyt at deres metaforbruk går over hodet på leseren: ”In the wake of the heroic flailing that precedes it, however, this theme sounds almost lobotomized” (McClary 1993, s. 300). Dette sitatet forventer at leseren for det første er innforstått med hva å lobotomere faktisk betyr, samt at leseren aksepterer McClarys metaforiske kobling mellom det musikkteoretiske og det (brutalt) medisinske. Slik jeg skal komme tilbake til i resultatkapitlet kan bruk av metaforer om musikk være svært belysende, men også fungere som et maktmiddel, spesielt hvis deltakerne i konteksten har ulike sosial og musikalsk bakgrunn og dermed behov for å fremheve sin posisjon ovenfor de andre.

Det jeg nå har gjort rede for impliserer makt og at metaforbruk er uttrykk for dette. Jeg skal nå kort gjøre rede for og argumentere for at «makt» nødvendigvis ikke står med negativt fortegn – snarere tvert i mot kan bruk av makt stimulere kreative prosesser.

2.5.3 Portvoktere

Enten vi leser i Dagbladet eller vi ser på TV2-nyhetene får vi kun servert spesielt utvalgte nyheter. Det er personer som sitter og velger ut *hva* slags informasjon vi som lesere/TV-seere skal få ta del i. Slike personer kalles for «gate keepers» (portvoktere) og kontroller mengden informasjonsflyt og deres innhold (Roberts, 2005; Barzilai-Nahon, 2008).

Det er ikke bare innen massemedia og kommunikasjon at portvoktere er et viktig begrep. For å kunne gjennomføre feltarbeid i lukkede kretser er det essensielt å oppnå kontakt med personer som kan gi adgang til feltet og de personene som befinner seg der:

En ideell situasjon er dersom du ved første kontakt kommer i prat med en person som er sentral for samfunnet, gruppen eller miljøet som er gjenstand for studien, og som kan formidle kontakt med de andre medlemmene. Portvakt er en metafor som ofte brukes om slike personer. De vokter porten som åpner for kontakt med de andre deltagerne og tilgang til feltet. Hvis du oppnår tillit hos en person som kan fungere som portvakt, har du gode muligheter for å få innpass. (Fangen, 2004, s. 63)

Musikkprodusenter er eksempler på slike portvoktere. Med sin autoritet, basert på taus kunnskap og lang erfaring, fungerer de som portvoktere; både ved å la folk slippe *inn* i feltet, samt å kontrollere informasjonsflyt mellom de ulike aktørene *inne* i studioet. Jeg vil komme nærmere tilbake til dette i kapittel tre og fire. Fangen (2004) understreker at portvoktere er viktige når det gjelder å få informasjon, samt invitere deg med på møter/sammenkomster. Man kan også diskutere ens egen forståelse av feltet med portvokterne (s. 63). Thagaard utdyper:

Portvaktene representerer personer det kan være nyttig for forskeren å diskutere med når det gjelder de inntrykk forskeren etter hvert tilegner seg. Det er imidlertid viktig at forskeren også oppnår tillit i miljøet på eget grunnlag, og derved forsaker å unnga å bli betraktet som representant for «portvaktene». (Thagaard, 2009, s. 67)

På bakgrunn av det teoretiske grunnlaget jeg nå har gjort rede for, vil jeg i neste kapittel føre leseren gjennom mine valg av metode, samt hvordan dette foregikk i praksis. Det er her igjen viktig å understreke at mine valg av metode dels bygger på problemstillingen og dels på det teoretiske grunnlaget jeg nå har gjort rede for.

Kapittel 3

Metodiske refleksjoner

3.1 Utforming av problemstilling og forskningsdesign

Som masterstudent skal man kjenne til, samt vise ydmykhet og anerkjennelse ovenfor tidligere forskning på ens eget felt. Samtidig skal man kunne drøfte og sette spørsmålstegn både ved validitet og reliabilitet ved tidligere forskning: «Er disse resultatene troverdige og overførbare til andre samfunnsmessige aspekter?» «Besvarer disse resultatene fullt ut det jeg lurer på?» Hvis dette fullt ut ikke kan besvares med «ja», må man redegjøre for dette samt forsøke å finne mer konkrete svar. Disse momentene har jeg forsøkt å løfte fram i kapittel 1.

3.1.1 Problemstillingen – organiserende og dynamisk

Johannessen, Tufte & Veiden (2006) hevder at: «En del av arbeidet med forskningsspørsmålene er å bestemme hvilken informasjon eller hvilke *data* som skal samles inn» (s. 53).¹⁵ Derfor er en problemstilling avgjørende for hvilke data man ønsker å samle inn og hvordan dette skal gjøres. En problemstilling definerer, strukturer og omhandler *hele* forskningsprosessen - fra start til slutt: «Problemstillingen blir dermed retningsgivende for hvilke personer eller situasjoner som kan studeres, hvilke metoder som kan benyttes, og hvordan analysen kan utføres» (Thagaard, 2009, s. 47). Denne masteroppgaven har hele tiden hatt som hovedmål å se på hvilke faktorer som påvirker kommunikasjonen i et innspillingsstudio. Jeg kunne formulert problemstillingen mer snevert til kun å se på metaforbruk eller taus kunnskap som grunnlag for kommunikasjonen. Teoriene jeg har gjort rede for i forrige kapittel viser at samspillet mellom den vi er, gjennom kroppsliggjorte erfaringer inkorporert i vår habitus, og hvordan vi snakker om musikalsk lyd er meget komplisert og *bør* forklares ut i fra flere faglige ståsteder. Gjennom mitt feltarbeid står det også klart for meg at kommunikasjon ved innspilling

¹⁵ Jeg velger å bruke begrepet *problemstilling* fremfor *forskningsspørsmål*.

av musikk er en *kronologisk* og *koordinert* affære hvor alle replikker og ytringer - selv utenom-musikalske kommentarer - er essensielle for det totale meningsinnholdet. Dette står i kontrast til Bråthen sitt prosjekt hvor hun hevder at:

Previous experience of recorded band rehearsals has shown that not everything we say is of crucial importance. Much of the dialogue consists of “private jokes” or some other form of social chitchat that has nothing to do with either music or the music-making process; this type of dialogue is not transcribed. (Bråthen, 2013, s. 34-35)

Slik mine resultater viser, både fra feltarbeidet og intervjuene, har nettopp slik kommunikasjon i form av vitser og annen «social chit chat» stor betydning for den kommunikative progresjonen i studio og kvaliteten på stemningen blant deltakerne. Jeg vil drøfte dette nærmere senere i oppgaven. Basert på dette mener jeg at min problemstilling lot meg utforske kommunikasjonen i studio som en intrikat og kompleks prosess, uten å neglisjere eller ekskludere biter av denne. Ved å ha en relativt åpen problemstilling, men som samtidig ikke strakk seg ut over denne oppgavens ramme, hadde jeg et godt grunnlag for videre utarbeidelse av prosjektet. Her støtter jeg meg til Thagaard (2009) som skriver:

Et kriterium på en god problemstilling er at den er tydelig nok til å gi retningslinjer for de metodiske og faglige valgene forskeren må foreta i løpet av prosjektet. Problemstillingen må også være tilstrekkelig avgrenset til at den kan realiseres innenfor de rammene forskeren må forholde seg til. (s. 51-52)

Det er på dette tidspunkt viktig å understreke at en problemstilling i et kvalitativt forskningsprosjekt, i motsetning til en kvantitativ undersøkelse, er under konstant endring. Den strukturen den har innledningsvis er bare et utgangspunkt for å kunne lage et godt forskningsdesign. Fangen (2004) hevder at: «I kvalitativ forskning vil man ofte heller ha en eksplorerende (utforskende) tilnærming, og utforming av problemstilling vil kanskje ikke være helt avklart for mot slutten av prosjektet, etter at feltarbeidet er i havn» (s. 32). Med andre ord er problemstillingen noe av det siste man renskriver. Dens innhold skal forhåpentligvis gjenspeile hele prosjektet og kunne besvares av den skriftlige manifesteringen av dette. Derfor ble ikke problemstillingen: «Hvilke faktorer spiller inn på hvordan mennesker kommuniserer om musikalsk lyd ved en studioinnspilling?» konkretisert i den eksplisitte formen den nå har før

oppgaven på det nærmeste var ferdigskrevet. *Innholdet* i problemstillingen har vært det samme siden starten, men den denotative utformingen ble formulert helt til slutt.

Ens problemstilling skal altså kunne strukturere og danne grunnlaget for valg av hva man vil finne ut av, hvordan og hvor dette skal skje og hvem man skal studere (Thagaard, 2009, s. 48). I tillegg til sin strukturerende funksjon må den være dynamisk og fleksibel - kunne endres underveis: «Du har en problemformulering som et utgangspunkt for studien, men er innstilt på å endre og finslipe denne etter hvert som du får mer kunnskap gjennom dataene du tilegner deg» (Fangen, 2004, s. 39).

3.2 Valg av metode og felt for prosjektet

Det er opplagt at den metoden man velger for å besvare sin problemstilling har direkte påvirkning på de dataene man finner. Disse resultatene vil danne grunnlaget i besvarelsen av problemstillingen. Fangen (2004) hevder at det er ofte hensiktsmessig å definere analytiske rammer med utgangspunkt i allerede eksisterende teori og begreper – hvis dette finnes (s. 38). Mitt valg av metode beror derfor på det teoretiske grunnlaget jeg gjorde rede for i forrige kapittel. Vår biologi, nevrologi samt kroppsliggjøring av erfaringer er i et symbiotisk forhold og danner grunnlaget for vår persepsjon av sanseinntrykk og videre kommunikasjon om disse til menneskene rundt oss.

Hvilken metode ville være mest hensiktsmessig i mitt prosjekt med dette metodeteoretiske utgangspunktet? Thagaard (2009) hevder at: «En viktig målsetting for prosjektet er knyttet til informantenes perspektiv og deres situasjon (s. 61). Siden jeg var interessert i å studere hvilke faktorer som er gjeldene i kommunikasjon om musikalsk lyd, basert på allerede eksisterende teori på ulike felt, måtte jeg finne en arena og informanter som kunne danne grunnlaget for en slik studie. Min metode ble derfor en triangulering mellom teori, metode og data. Det stod klart for meg at det ville være lite hensiktsmessig å etablere en kvantitativ studie i form av et spørreskjema eller som et eksperiment basert på denne triangulering, siden jeg ønsket å gå i dybden på kommunikasjon om musikalsk lyd. Hvis målet med studien var å undersøke hvor lang tid i gjennomsnitt en studioinnspilling tar, kunne jeg ha brukt en mer kvantitativ tilnærming. Da ville statistiske variabler som forventningsverdi,

standardavvik osv. vært interessante størrelser (se Moore, McCabe & Graig, 2012; Ringdal, 2013).

For å komme i dybden på *hvordan* mennesker snakker om musikalsk lyd ble det naturlig å velge *feltarbeid* som første del av min undersøkelse. Thagaard (2009) hevder at: «Metoden er særlig godt egnet til å studere relasjoner mellom mennesker fordi forskeren kan fokusere på hvordan personer forholder seg til hverandre i sosiale situasjoner» (s. 65).

Som nevnt innledningsvis er jeg fra en gehørbasert musikktradisjon, med spesiell interesse for rock og folkemusikk. Slik Thagaard (2009) hevder, er det å ha kjennskap til feltet en viktig forutsetning for å kunne velge en passende metode for datainnsamlingen (s. 12). Det ville derfor vært lite hensiktsmessig å velge en arena med tilhørende informanter som befant seg i et annet og for meg lite kjent musikklandskap. Jeg måtte med andre ord velge en kontekst som ikke var for stor og uholdbar slik at antallet variabler ble vanskelig å kontrollere. Valget av arena for mitt prosjekt ble derfor et musikkstudio. På bakgrunn av egne erfaringer er jeg godt kjent med hvordan dette «fungerer». ¹⁶ I tillegg til at dette ville være en kjent kontekst var det også andre markante fordeler med å velge et musikkstudio som utgangspunkt for undersøkelsen:

- Lukket arena
 - Liten gjennomgang av andre personer enn informantene
 - Enkelt å ha oversikt over hvem som var tilstede til en hver tid
- Lydtett
 - Svært lite bakgrunnsstøy som kunne forkludre mine lydopptak
 - Liten etterklang og balansert indre akustikk gjorde at mine opptak i hovedsak ble gode, og at det var lett å oppfatte samtalene mellom informantene
- Naturlig kontekst
 - Produsentens eget «kontor»
 - I kontrast til en steril laboratorium-setting
 - Stor grad av økologisk validitet (se Windsor, 2004)

¹⁶ Jeg har ved flere anledninger spilt inn ulike instrumenter i forskjellige studio, samt vært tekniker og produsent på egen plateutgivelse.

Dette ble med andre ord så nærme jeg kunne komme en kontrollert og steril laboratorium-setting – som kanskje ville være det mest ideelle med tanke på kontroll av variabler og feilkilder - men som samtidig var en høyst naturlig og normal arena i seg selv. Sagt annerledes: Jeg oppsøkte en kontekst hvor mulighetene for å få gode data allerede var sikret gjennom arenaens struktur og innhold.

3.3 Strategisk valg av informanter

Slik Thagaard (2009) forklarer, er det viktig å definere et utvalg av informanter som undersøkelsen bygger på (s. 55). Det vil med andre ord si at jeg måtte velge *hvilket* studio jeg ønsket å gjøre mitt feltarbeid i, samt *hva* slags informanter jeg ønsket å observere og intervju. Siden min problemstilling er basert på et bredt teoretisk grunnlag ønsket jeg å finne personer som ville kunne være relevante i så måte. Thagaard (2009) kaller en slik utvelgelse av informanter, basert på teori, for *teoretisk utvelgelse*. Jeg måtte derfor forsøke å få innpass i et studio hvor rytmisk musikk stod i fokus.¹⁷

Det stod klart for meg at den beste fremgangsmåten for å få innpass i et musikkstudio ville være å ta kontakt direkte med studioet gjennom sentrale produsenter/lydteknikere; tidligere referert til som *portvoktere*. Thagaard bruker også betegnelsen *nøkkelinformant*: «Noen informanter er spesielt viktige fordi de er særlig kunnskapsrike og kan ha et reflektert forhold til de hendelsene forskeren studerer. De personene som er særskilt viktige for forskeren, kalles nøkkelinformanter» (Thagaard, 2009, s. 48)

I min situasjon ga dette seg selv i og med at det var vanskelig å få innpass i de studioene jeg kontaktet, og jeg måtte si ja til det tilbudet jeg fikk. Både informanter og nøkkelinformanter «ble med på kjøpet».

3.4 Forberedelser til feltarbeid

Jeg så jeg det som nødvendig å melde prosjektet til NSD.¹⁸ Deres konklusjon ble at de data jeg ville få var av en sensitiv karakter, og prosjektet ble derfor gjort meldepliktig.

¹⁷ Sjangre som blant annet: jazz, blues, rock, folk, metall, punk og funk.

¹⁸ Norsk Samfunnsvitenskapelig Datatjeneste.

Jeg konstruerte et informasjonsskriv som skulle bli brukt for å informere de aktuelle studioene om mitt prosjekt. Etter at NSD godkjente dette skrevet gikk jeg i gang med å lage en prioritert liste over de studioene i Oslo og omegn jeg så som mest interessante som arena for feltarbeidet. Jeg sendte deretter ut mail, basert på informasjonsskrivet.

I «etterpåklokskapens navn» ser jeg at jeg var i overkant optimistisk og naiv i troen på å få positiv tilbakemelding fra studioene. Av de nærmere tretti e-postene jeg sendte ut, fikk jeg kun svar på ti av disse, hvor igjen bare to var positive til mitt prosjekt og var villige til å la meg delta under en innspilling. Av dem jeg fikk svar fra, var kommentaren at dette ikke kunne la seg ordne. Alle e-postene utenom to var meget knappe i forklaringene av *hvorfor* jeg ikke kunne delta. Som et plaster på såret fikk jeg utfyllende forklaringer på problemene med dette fra to produsenter, begge i vel-renommerte studioer i Oslo-området. De forklarte at hadde det vært opp til dem så kunne jeg gjerne deltatt, men av erfaring så stilte plateselskap/og eller artister seg negative til å ha uvedkommende til stedet under en innspilling. Dette er et argument som er høyst forståelig. Jeg har selv spilt inn musikk i et studio og har derfor følt på hvor skjør og naken man kan føle seg - man blottlegger sine kreative, personlige og kommunikative evner i nærvær av andre mennesker. Det å derfor ha personer som har en overvåkende og granskende funksjon vil kunne ha en ikke-positiv effekt på artisten/artistene. Thagaard (2009) utdyper: «I og med at kvalitative studier ofte omhandler personlige og til dels nærgående temaer, kan det være vanskelig å finne personer som er villige til å stille opp som informanter» (s. 56).

Samtidig er jeg av den oppfatning at, la oss kalle det ekstern konsulent-virksomhet, vil kunne ha en gunstig effekt på *hvordan* man på best mulig måte kan komme frem til et felles produkt på kortest mulig tid. Med andre ord - alt som kan forbedres og forenkles vil man kunne tjene penger på. Jeg ønsket i utgangspunktet å gjennomføre en komparativ studie hvor jeg så på kommunikasjonen i *to* studio. Da ville jeg ha godt grunnlag for å se på forskjeller og likheter mellom de kontekstene.

En av produsentene jeg henvendte meg til var positiv til mitt prosjekt og var villig til å la meg delta. Studioet han jobber for kan karakteriseres som veletablert, både med tanke på tid det har vært i drift, men også de ansattes samlede kunnskap og

erfaring, samt artistene de har produsert.¹⁹ Jeg ble derfor meget glad for positiv tilbakemelding og dro etter kort tid ned til STUDIO for å ha en innledende samtale om gjennomføring av prosjektet. Selv om produsenten hadde vist interesse for mitt prosjekt følte jeg at det var viktig å møte han personlig for å utdype prosjektet og få en endelig tillatelse til å observere (se Thagaard, 2009, s. 67).²⁰ Fangen (2004) utdyper med å si at en slik innledende samtale er viktig for at:

Deltagerne far sjansen til å ta deg i øyesyn og finne ut av ditt ærend. Fordelen med et slikt uformelt førstemøte er at du på en måte ikke er «på jobb» foreløpig, siden ingen avtale om feltarbeid er inngått enda. (s. 60)

I tillegg til produsenten, var det en annen person tilstede. Jeg trodde da at dette var en person tilknyttet staben – det viste seg å være en av artistene jeg senere fikk overvære innspillingen til. Vi ble enige om at produsenten skulle sende meg en SMS straks han hadde et prosjekt som kunne være interessant for meg å følge.

Det viste seg at personene i det andre studioet, som ga meg positiv tilbakemelding, dessverre var vanskelige å føre en dialog med. De kom aldri med noe reelt tidspunkt for hva jeg kunne delta på og når. Etter gjentatte forsøk på å følge opp denne tråden innså jeg at dette ikke ville føre frem. Jeg fikk etterhvert greie på at jeg skulle få muligheten til å følge to ulike prosjekter i det første studioet, så da ble ønsket om en komparativ analyse i og for seg realisert.

3.4.1 Etiske vurderinger vedrørende feltarbeid

Hva er egentlig formålet med forskning? Skal forskningen man utfører ha som hovedmål å endre samfunnsmessige strukturer eller problemer? I følge Fangen (2004, s. 43) finnes det ingen fasit på dette. Hun hevder derimot at det er viktig å tenke igjennom hva slags påvirkning ens forskning kan ha på dem du forsker på: «Her er det særlig sentralt å tenke gjennom om forskningen kan bidra til stigmatisering (eller avstigmatisering) av gruppen du studerer, eller om innsikten forskningen bidrar til, kan virke positivt eller negativt for de du studerer» (Fangen, 2004, s. 43).

Slik Thagaard (2009) hevder, kan det å bli forsket på innebære en belastning (s. 63). Dette er spesielt viktig i mitt prosjekt som dreier seg om hvordan mennesker

¹⁹ Studioet jeg fikk gjennomføre mitt feltarbeid i – heretter kalt STUDIO.

²⁰ Produsenten i STUDIO – heretter kalt PR.

med ulik musikalsk habitus bruker metaforer for å kommunisere med andre, men også for å statuere sin maktposisjon. Derfor ville det å utføre forskingen på en slik måte at deltakerne kunne føle seg stigmatisert eller misforstått være beklagelig. Derfor er både *måten* jeg gjennomførte selve feltarbeidet og intervjuet på, samt *beskrivelsen* av resultatene nøye gjennomtenkt og veloverveid fra min side.

De etiske vurderingene forskeren må foreta forut for ethvert prosjekt, må bade knyttes til hva det er etisk forsvarlig å forske på, og til spørsmål om hvordan forskningen kan legges opp for å unngå uheldige konsekvenser for de impliserte partene. (Thagaard, 2009, s. 64)

Selv om jeg lovet konfidensialitet gjennom anonymisering til alle mine informanter, samt at de ga et informert samtykke til at jeg kunne observere deres innspillinger, er det ikke gitt at de i ettertid opplevde mitt feltarbeid i studio på en god måte. Jeg håper allikevel at jeg har opptrådt og publisert mine funn på en slik måte at de ikke føler seg fremmedgjort eller feil fremstilt.

3.5 Feltarbeidet – hvem, hva, hvor

Jeg fikk observere *to* ulike prosjekter der hvert enkelt prosjekt tilhørte mannlige artister.²¹ Begge disse artistene hadde leid inn musikere, som de kjente i varierende grad - noen var personlige venner, andre var anbefalinger via PR. Både prosjekt 1 og prosjekt 2 befant seg, etter hva jeg kunne erfare, i det musikalske landskapet «pop», men med varierende grad av referanser til blues, folk og visesang.

Siden jeg fikk overvære to prosjekter som hadde et relativt likt utgangspunkt, to mannlige artister med innleide musikere og PR som produsent, har jeg valgt å konkretisere forløpet i to tabeller. Disse tabellene er ment å gi leseren et klart overblikk over hva som ble gjort når. Dette er ikke ment å være et forsøk på å «kvantifisere» det kvalitative, men en hjelp til oversikt av prosjektene. I neste kapittel vil jeg komme med grundigere beskrivelser av hvordan dette foregikk.

Slik jeg gjorde rede for i kapittel to er figurativt språk, metaforer og taus kunnskap basert på kroppsliggjorte erfaringer, hvor dette er inkorporert i hvert enkelt individs habitus. Derfor er det avgjørende at mine informanter sees på som individer

²¹ Heretter kalt *artist 1* (oppdragsgiver i prosjekt 1) og *artist 2* (oppdragsgiver i prosjekt 2).

med en unik musikalsk habitus som direkte virker inn på *hvordan* de kommuniserer med hverandre om musikalsk lyd i studioinnspillingen. På bakgrunn av dette har jeg konstruert en kort oversikt over to de prosjektene samt hvilke personer som var til stedet. Dette er gjort for å forklare hva som ble gjort, hvem som var tilstede og hvor lenge mine lydopptak varte:

3.5.1 Prosjekt 1 og dets deltakere

Tabell 1 viser tidsbruken til og hva som ble gjort i prosjekt 1

<i>Når</i>	<i>Tid på lydopptak</i>	<i>Tilstede</i>	<i>Hva ble gjort</i>
En dag i mai, 2013	3t, 39m og 23s	Produsenten (PR), bassisten (BS), den kvinnelige koristen (KK), den mannlige koristen (KM), artist1 (AT) og den utenlandske lydteknikeren (DT)	El-bass, litt mannlig koring
Påfølgende dag i mai, 2013	2, 17m og 46s	Produsenten (PR), artist1 (AT) og den kvinnelige koristen (KK)	Kvinnelig koring, litt hoved-vokal samt unsison koring
	1t, 32m og 52s		

Jeg mottok en tekstmelding fra produsenten i midten av mai 2013 og ble bedt ned i studio en mandag senere i måneden. Jeg visste ikke hva slags prosjekt og hvilke mennesker som jeg skulle få observere. Jeg dro derfor både spent og nysgjerrig ned til STUDIO. Til min overraskelse fikk jeg raskt greie på at prosjektet som nå skulle spilles inn tilhørte artisten som var til stedet under den innledende samtalen med produsenten. Jeg fikk inntrykk av at produsenten hadde informert artist1 om at jeg skulle være til stedet og at dette var i orden for artist1. Produsenten hadde da «gjort jobben» som portvakt. Jeg følte allikevel det var viktig å presentere meg og mitt prosjekt på en tillitvekkende måte til artist1. Han ga meg raskt samtykke om å observere og å ta opp innspillingen og kommunikasjonen på digital opptaker. En slik presentasjon av meg selv og mitt prosjekt gjentok jeg hver gang en ny musiker kom inn i studio. Fangen (2004) hevder at en presentasjon av deg selv og ditt prosjekt er viktig for at:

I de fleste feltarbeid må du presentere ditt prosjekt en rekke ganger, ikke bare ved det innledende møtet. For det første kan det stadig dukke opp personer du ikke har møtt tidligere, i tillegg kan deltagere i miljøet du studerer, kanskje fatte mer interesse for hva prosjektet ditt egentlig gar ut på etter hvert som du har fulgt dem en stund. (Fangen, 2004, s. 61)

Jeg hadde før feltarbeidet mitt skulle begynne, på «mirakuløst» vis, klart både å få en trommestikke i øyet, samt å brette en finger. Man kan vel trygt si at jeg var så langt unna jeg kunne komme et stereotypisk bilde på en «tørr og uvitende» akademiker. Jeg tror faktisk at dette, i tillegg til at jeg understreket at jeg selv var utøvende musiker, bidro til at jeg raskt fikk aksept blant deltakerne. Blodig øye og brukket finger er nok allikevel ikke det Thagaard (2009) legger i: «Gjennom forskjellige inntrykksteknikker kan forskeren altså gi uttrykk for en identitet som på den ene side gir grunnlag for aksept i miljøet, og på den annen side ivaretar forskerrollen» (s. 68). I forsøket på å ivareta min rolle som forsker satt jeg tidvis til å notere på en Macbook Air.

AT presenterte seg og sitt prosjekt og jeg fikk greie på at det dreide seg om to låter som skulle bli til en del av et fullverdig album. Store deler av trommene var allerede spilt inn på disse to sangene da jeg kom, så jeg følte det var riktig å ikke ta opp resten av trommeinnspillingen på lydopptakeren. Trommeslageren gikk straks han var ferdig, så han er ikke kommentert eller intervjuet i denne oppgaven. De to sangene jeg fikk overvære er vanskelig å plassere i en musikalsk «sjanger-bås». Dette fordi de inneholder mange referanser til gammel visesang og folk (Bob Dylan og Nick Drake), men også mer blues-preget amerikansk sørstats-rock (Ten Years After og Joe Bonamassa).

Gjennom de to dagene med innspilling fikk jeg overvære opptak av el-bass, mannlig og kvinnelig koring, samt deler av trommeinnspillingen.

Under følger oversikten over *hvem* disse ulike personer var og deres musikalske habitus:

AT (artist1)

Oppvekst, musikalsk sosialisering og påfølgende utdanning:

- I slutten av tyve-årene
- Ble introdusert for rock (Dr. Hook og Slade) av sin far da han var rundt seks år gammel og begynte med leke-trommer og farens el-gitar ett år etterpå
- Begynte for alvor å interessere seg for musikk og instrumenter på slutten av barneskolen, da med hovedvekt på gitar
- Gikk et år på folkehøyskole etter endt ungdomsskole
- Gjennomførte tre-årig videregående skole, musikk-dans-og drama, med fordypning i folkemusikk
- Et år med studier innen musikk og bibel-lære
- Studie innen mediafag (uviss lengde)
- Bachelor-grad i music management og musikkproduksjon
 - Fikk her mye kontakt med personer innen plateselskap osv.
- Har jobbet en del innen telefonsalg innimellom studiene

Rollen som artist/komponist, økonomisk, sosial og kulturell kapital og musikalsk tilhørighet:

- Føler at sjangeren «folk-rock» er den han er mest komfortabel med å spille innenfor
- Har et årlig snitt på tretti-førti spillejobber

- Driver et eget firma hvor han jobber med promovering og booking på vegne av andre artister/band
- Arbeidsmengde og inntekt er noenlunde jevnt fordelt
- Etter at han flyttet til Oslo og startet firmaet har han fått et ganske bredt nettverk
- Er også medlem i flere interesse-organisasjoner for musikk så har gjennom dette skaffet seg et bredt kontaktnettverk
- Største styrker som musiker: låt-skriving
- Største svakhet som musiker: organisering (har derfor leid inn en person for å hjelpe til med organisering og planlegging)

Kjennskap til de andre involverte i prosjektet:

- Møtte PR på en festival og innledet et samarbeid etter dette
 - Spilte inn første plata i studio til PR og var veldig fornøyd med samarbeidet og resultatet
- Ble kjent med KK gjennom denne studioinnspillingen og har fortsatt god kontakt med KK

BS (bassist):

Oppvekst, musikalsk sosialisering og påfølgende utdanning:

- I begynnelsen av tredve-årene
- Begynte å spille da han var fjorten år, sammen med en kamerat
- Var selvært de første årene han spilte, men tok etterhvert noen basstimer
- Hadde én time på et musikk-konservatorium, men likte ikke det: «... for det va æ ikkje noe glad i, det var flinkiser som holdt på der ikkje sant»
 - Angrer i ettertid på at han slutta siden han hadde en meget dyktig lærer
- Har de senere årene interessert seg mer for trommer og perkusjon, generelt veldig glad i musikkinstrumenter
- Flyttet til Oslo etter å endt videregående for å satse på musikken
- Ble introdusert for å jobbe med lys av en kompis og fikk jobb i et Oslo-basert firma
- Tok senere en to-årig utdanning innen lys- og scene: «Å det blei jo to år med waste egentlig og en gjeld oppå det hele»

Rollen som bassist - økonomisk, sosial og kulturell kapital og musikalsk tilhørighet:

- Jobber fremdeles i det samme firmaet
- Har turnert mye rundt i verden
- Spilte i et relativt stort band innen metal/stoner-sjangeren
- Spilte inn plate internasjonalt med en anerkjent produsent
- Tjener relativt lite på selve musikken, men han og de andre han spiller med har jobber på si slik at de kan dra på de turneene de ønsker: «Ja, ja så vi har shitloads av penger asså, så vi kjører på kjøper opp alt når vi ska»
- Mest komfortabel med å spille innen sjangeren «stoner rock». Kommer med en referanse til bandet Pantera
- Minst komfortabel med å spille innen klassisk musikk
- Største styrke som musiker: timing og rytme
- Dårligst på: skalaer og raske teknisk vanskelige løp på bassen.
- Har et snitt på femti-seksti spillejobber i året, men tipper at det vil bli mer etter hvert
- Spiller inn ca. album i året, samt singler og etterarbeid på tidligere innspillinger

Kjennskap til de andre i prosjekt 1:

- God venn av PR
- Uvisst opphav til kjennskap til de andre involverte

KK (kvinnelig korist)

Oppvekst, musikalsk sosialisering og påfølgende utdanning:

- I starten av tredve-årene
- Begynte å danse da hun var fire år
- Begynte å spille piano i en alder av seks år til hun var ni. (Faren mente at alle som ville bli ballettdansere måtte kunne traktere et piano)
- Gikk tre-årig allmenn-faglig videregående med fordypning i samfunnsfag
- Tok noen sangtimer parallell med videregående utdanning

- Tok pause fra sangen frem til hun begynte å synge i musikal
- Utdanning (uvisst lengde) fra Balletthøyskolen
- Bachelor-grad i dans-og pedagogikk fra Kunsthøyskolen
- Mastergrad i koreografi

Rollen som sanger og danser, økonomisk, sosial og kulturell kapital og musikalsk tilhørighet:

- Føler seg mest komfortabel med å synge innen sjangre som jazz og musikal
- Minst komfortabel med å synge innen sjangrene shoegaze og pop på grunn av hennes karakter på stemmen²²
- Føler at hun behersker de fleste sjangre innen dans
 - Har ikke jobbet som ballettdanser, men har grunnlaget og forståelsen
- Antall jobber som sanger varierer – noen år er det mange jobber som musikalskartist, andre ikke
- Dans står for hovedinntekten, enten det være seg undervisning eller utøvende, men også her i varierende omfang
 - Bruker i tillegg mye tid på å søke fond om støtte til ulike prosjekter
- Har et todelt nettverk:
 - Innen samtidsmusikk-miljøet (har jobbet en del med en samtidsmusikk-komponist)
 - Innen band-miljøet, som for eksempel PR og musikal-miljøet
- Hennes største styrke som sanger er i følge henne selv vørum
- Hennes største svakhet som sanger er i følge henne selv å ikke ha en konsekvent bruk av teknikk. Hun føler også at hun sliter litt med å finne en egenart i stemmen – vant til å måtte passe inn i en musikal-setting
- Har kjennskap til sonologi og har mye erfaring med å snakke om lyd med samtidsmusikere med bakgrunn i denne musikkvitenskapelige retningen²³

Kjennskap til de andre involverte:

- Har kjent PR siden ungdomsårene
- Har et pågående prosjekt (på daværende tidspunkt) med PR
- Fikk denne studiojobben ved at hun og AT satt på Parkteatret (pub i Oslo). AT trengte noen til å «skråle»
- Kjenner også godt KM (kom fram gjennom intervju med AT)
- Kjenner også til BS (kom fram gjennom intervju med BS)

I tillegg til disse var det to personer til som var til stedet under innspillingen. Den ene var en utenlandsk lydtekniker som hadde fått en slags praksis-plass i studio. Han hjalp til blant annet med å rigge opp trommer samt opp-mikking av disse. I transkripsjonen av feltarbeidet går han under DT. Siden han hverken var en avgjørende portvakt eller musiker velger jeg heretter å se bort fra han i den videre drøftelsen.

Den andre personen som jeg velger å ikke ta med videre i denne redegjørelsen er KM (mannlig korist). Han var en kjent av AT og la noe koring på en av sangene. Hans musikalske bidrag var mindre betydelig og han ytret få kommentarer som var interessante i forhold til mitt prosjekt.

²² «Shoegaze» - en musikalsk «sjanger» hvor vokalistene skal fremstå som meget tilbakeholden og sjenert, se på skoene mens han/hun synger.

²³ Sonologi - en retning innenfor musikkvitenskapen.

3.5.2 Prosjekt 2 og dets deltakere

Tabell 2 viser tidsbruken til og hva som ble gjort i prosjekt 2

<i>Dato</i>	<i>Tid på lydopptak</i>	<i>Tilstede</i>	<i>Hva ble gjort</i>
En dag i juni, 2013	1t, 55m og 22s	Trommeslageren (TR), venn av trommeslageren (VN), produsenten (PR) og artist2 (AR)	Trommer på begge sangene
Samme dag	1t, 21m og 41s	PR, AR	Synth-og midibass
Påfølgende dag i juni, 2013	0t, 10m og 47s	PR, AR	Akustisk flygel (i annen del av STUDIO)
Samme dag	3t, 10m, og 17s	PR, AR	Akustisk gitar og elgitar
Samme dag	1t, 8m og 3s	PR, AR	El-bass

I likhet med prosjekt 1 var neste prosjekt jeg fikk observere basert på en mannlig artist og innleide musikere. Jeg mottok på nytt en SMS fra PR en dag i juni 2013 og ble bedt ned i STUDIO en mandag og påfølgende tirsdag. Artisten i dette prosjektet var i midten av tjue-årene fra nordvest-landet. Slik jeg forstod det, gjennom sporadiske korte samtaler med han i STUDIO, hadde han leid seg inn i STUDIO og planen var å lage en EP.

I korte trekk kan dette prosjektet karakteriseres som et mer polert, og mer visesang-preget popmusikk. Begge sangenes harmoni og arrangering var gjort på en slik måte at man fikk assosiasjoner til sommer og lysere tider. Lyrikken bidro med en noe kontrasterende effekt; en undertone av melankoli. Derfor ble helhetsinntrykket litt forvirrende, men samtidig originalt og fengende.

Slik tabell 2 viser fikk jeg overvære innspillingen av trommer, akustisk, gitar, bass, synt-bass og akustisk flygel. Begge låtene kom ut på Spotify og andre streaming-tjenester relativt kort tid etter mitt opphold i STUDIO. Man kan høre at det er gjort en del auditiv prosessering, spesielt med tanke på kompresjon. Dette er sannsynligvis gjort for å treffe lyd-trenden i dagens pop-musikk.

Under følger oversikten over *hvem* disse ulike personer var og deres musikalske habitus:

TR (trommeslager i prosjekt 2)

Oppvekst, musikalsk sosialisering og påfølgende utdanning:

- I starten av tyve-årene
- Lærte seg grunnleggende trommer fra Youtube i starten av tenårene
- Intensjonen var ikke å bli utøvende musiker, men likte å «slå på ting»

- Ble motivert til å satse på trommer etter en oppvarmingkonsert for et kjent norsk pop/rock-band hvor han fikk lov til å lage trommesett av søppel
- Gikk senere treårig musikk-linje på videregående skole hvor han også lærte grunnleggende piano og sangteknikk

Rollen som trommeslager, økonomisk, sosial og kulturell kapital og musikalsk tilhørighet:

- Flytta til Oslo rett etter videregående for å tjene opp penger til musikalsk studietur
- Hovedinntekt fra barnehage, men også fra punktene under:
 - Varierende grad av spillejobber, men siste året var antallet på rundt 50
 - Varierende grad av studiojobber, men siste året var det ca en slik jobb per måned
 - Noe inntekter fra Tono
- Omfattende musikalsk nettverk, spesielt blant trommeslagere og trommelærere
 - Mener selv å ha et godt rykte blant andre trommeslagere i Oslo
 - Jobber med å etablere nye kontakter blant booking-byråer, labels osv.
- Best/dårligst på som musiker:
 - Mestring av ulike stilarter.
 - (Han kom ikke på noe)
- Føler seg mest komfortabel med å spille innenfor sjangre som jazz, prog og rock – gjerne en blanding av disse

Kjennskap til de andre involverte:

- Kjenner godt PR i det private
- Ikke møtt AR før innspillingene, men ble anbefalt av PR

PR (produsent i prosjekt 1 og prosjekt 2)

Oppvekst, musikalsk sosialisering og påfølgende utdanning:

- I begynnelsen av tredve-årene
- Begynte å spille gitar på barneskolen
- Begynte etterhvert i bandkonstellasjoner
- Allmennfaglig videregående med realfaglig fordypning
- Et år på folkehøyskole med fordypning i musikk og musikkproduksjon hvor han lærte seg Pro Tools og andre musikkteknologiske innretninger
- Utdannelse fra høyskole for grafisk design

Produsentrollen, økonomisk, sosial og kulturell kapital og musikalsk tilhørighet:

- Ble produsent fordi han alltid har vært opptatt av teknologi og å få musikk til å lyde fint
- Ble ved en tilfeldighet introdusert for det studioet han nå jobber i
- Fikk etterhvert innpass og tok imot flere og flere band
- Hovedinntekt fra å jobbe som produsent, men også fra:
 - Inntekt fra spillejobber kommer i hovedsak fra Den Kulturelle Skolesekken og Rikskonsertene – mye bedre betalt enn vanlige spillejobber, hevder han
 - Har i snitt 20-30 spillejobber i året og 100-150 dager i studio
- Ingen utdanning innen musikkteori - alt av musikkteoretiske begreper er selvlært gjennom erfaring og kommunikasjon med andre musikere
- Ikke kommet eksplisitt fram gjennom intervju, men fikk inntrykk av at han har relativt omfattende sosialt nettverk, både når det gjelder gjelder musikere, dansere og andre
- Mest komfortabel med å spille samt å produsere innen elektroniske musikk sjangre

Kjennskap til de andre involverte

- (Se dette punktet hos de andre informantene)

3.6 Transkripsjon av lydopptak og kategorisering av data

Totalt ble lydopptakene gjort i STUDIO på de respektive dagene på 15 timer og 20 minutter. Lydopptakene dekker derfor nærmere 90 % av all kommunikasjon som ble yttet. Slik jeg har fortalt er et slikt innspillingsstudio en ideell situasjon for å gjøre

feltarbeid og observasjon. Faktorer som lite bakgrunnsstøy og god indre akustikk gjorde at majoriteten av mine lydopptak ble meget gode.

Jeg importerte lydfilene til et DAW, i mitt tilfelle Logic Pro X.²⁴ Etter en rask lytting til de ulike opptakene oppdaget jeg at selv om store deler av opptakene var av svært god kvalitet, var det perioder hvor det var vanskelig å skille ut hva som ble sagt. Av og til skyldtes dette at samtalene ble utført samtidig med at musikk fra studiomonitoren ble avspilt, eller at det foregikk parallelle samtaler. Dette gjorde at det til tider kunne være vanskelig å oppfatte alt som ble sagt. For å tydeliggjøre stemmene til personene benyttet jeg meg av ulike digitale teknikker for å fremheve *hva* som ble sagt og hastigheten på opptakene. Jeg eksperimenterte med bruk av *EQ*, *MS-compression* og *Expander*. Jeg fikk dermed filtrert bort uønskede frekvenser som maskerte samtalen mellom deltakerne. For å redusere hastigheten på det som ble sagt, og dermed få med meg alle kommentarer, benyttet jeg meg av ulike digitale algoritmer, som for eksempel *Flextime*. Utenom de interne plug ins som var inkorporert i DAW brukte jeg også andre selvstendige plug ins for å bedre lyd kvaliteten.

Noen kortvarige perioder med interferens fra informantenes mobiltelefoner kamouflerte dessverre hva som ble sagt og gjort. (For mitt eget vedkommende var jeg påpasselig med å skru av mobiltelefonen når jeg var til stedet inne i STUDIO. Jeg følte derimot ikke det var riktig det var riktig å be deltakerne gjøre det samme). Jeg har derimot vært heldig med plasseringen av den mobile opptakeren slik at kommunikasjon både fra CR og LR i all hovedsak er lett å oppfatte.²⁵ Interferensen fra mobiltelefonen fant jeg ingen tilfredsstillende måte å filtrere bort så dette er tydelig merket i transkripsjonen.

Deler av kommunikasjonen i STUDIO foregikk ikke bare mellom deltakerne i [CR]. Når en person spilte inn i [LR] kommuniserte PR med denne personen via en «talk back-mikrofon» plassert ved arbeidsbordet hans. Prinsippet er det samme som i WalkieTalkie – man må holde inne en knapp for å kommunisere med den andre. En slik talk-back-mikrofon er et middel for enveiskommunikasjon: Personen i [LR] pratet gjennom de samme mikrofonene som ble brukt til å ta opp det han/hun

²⁴ DAW (digital audio workstation) – et dataprogram hvor man kan manipulere lyd med ulike effekter (plug ins)

²⁵ [LR] er min forkortelse for Live Room - der hvor opptakene av eksempelvis vokal ble gjort. Rommet befinner seg parallell og vegg-ivegg med [CR] (Control Room) hvor man finner høyttalere, miksepult og en Mac Pro med Pro Tools HD.

fremførte av musikalsk lyd, og vi i [CR] hørte derfor *alt* som denne personen sa, mens PR kunne kontrollere ved hjelp av WalkieTalkie-funksjonen på talk-back-mikrofonen *hva* personen i [LR] skulle høre. Slik jeg skal komme tilbake til i neste kapittel har denne knappen en psykologisk effekt utenom den rent tekniske. Min bruk av av plug ins gjorde at jeg stort sett var i stand til å oppfatte alt det personen i [LR] sa. Dette viste seg å bli meget nyttig i forhold til mine resultater.

Siden min problemstilling søker å finne de faktorene som spiller inn på kommunikasjon om musikalsk lyd så jeg det som nødvendig å etterstrebe følgende i transkripsjonen:

- *All* kommunikasjon er interessant:
 - Alle ord som «liksom», «nok», «ikke sant?» ble tatt med i transkripsjonen
- Jeg har etter beste evne forsøkt å skrive ned all verbal kommunikasjon så tett opptil slik jeg oppfattet den rent auditivt. Alle personene som var til stede hadde ulik grad av merkbar dialekt, med stor geografisk spredning.
- Jeg forsøkte etter beste evne å gjengi mine informanternes språklige ytringer på deres egen dialekt, men har gjort endringer hvor hensyn til informantens anonymitet måtte tas hensyn til. Derfor er noe ord og uttrykk gjort om til bokmål
- Når det forekom parallelle samtaler forsøkte jeg å transkribere disse slik at begge samtalene ble representert:
 - En av samtalene kunne dreie seg om den faktiske innspillingen, mens den andre kunne være av en ikke-musikalsk art
- De gangene jeg ikke klarte, etter gjentatte gjennomlysninger og digital auditiv manipulering å tyde hva som ble sagt, ble dette kommentert i transkripsjonen

Med utgangspunkt i disse idealene ble transkripsjonen av lydopptakene fra de fire dagene i STUDIO så omfattende at dette ikke ville være hensiktsmessig å ha med dette som vedlegg. Totalt ble den skriftlige transkripsjonen av lydopptakene i STUDIO samt av intervjuene på nærmere 200 sider.²⁶

3.6.1 Kategorisering av dataene

Hva fant jeg og hvordan skulle dette tolkes? Thagaard (2009) mener at:

«Identifisering av analyseenheter innebærer tolkning fordi de beslutninger vi foretar om hva som skal være de analytiske enhetene, er basert på hva vi forstår som viktige

²⁶ Cambria, 12 punkt, 1,5 linjeavstand.

aspekter ved materialet. Andre forskere ville trolig inndelt materialet på andre måter» (s. 149-150). På bakgrunn av min problemstilling og det teoretiske grunnlaget for denne oppgaven ble det derfor naturlig å kategorisere dataene med bakgrunn i dette. Slik Thagaard (2009) understreker, blir forholdet mellom forforståelse og tolkning av data en dynamisk prosess:

Kategorisering av materialet innebærer at vi reflekterer både over hvordan enhetene i materialet kan klassifiseres, og hvilke betegnelser vi gir kategoriene. Kategorisering av data representerer en interaksjon mellom forskerens forforståelse og tendenser i datamaterialet. På den ene siden styrer forskerens forforståelse organiseringen av datamaterialet. På den andre siden bidrar inspeksjon av dataene til at forskeren utvikler en forståelse av meningsinnholdet i kategoriene. (s 151)

I analysen av transkripsjonene ble det klart at noen aspekter var mer framtrædende enn andre. De falt inn under hovedkategoriene ”figurativt språk” og ”makt”. Under figurativt språk har jeg igjen delt inn i onomatopoetika og metaforer. Under følger noen eksempler på dette fra lydopptakene gjort i STUDIO samt intervju. Disse eksemplene er sentrale og vil bli diskutert nærmere i neste kapittel:

Onomatopoetika – her i kombinasjon med musikkteoretiske begreper

Nei, altså, eh, fjerdedel blir det da.

Sånn at det blir ”doff-doff-da-doff-doff-doff-da-doff-ka-doff”

Metaforer

«Mindre fotball og mere Ronja Røverdatter»

«Det blir sånn sjørøver»

Her ser vi noen eksempler på onomatopoetika og metaforer som produsenten kom med under innspillingen i STUDIO.

Utenom bruk av figurativt språk har jeg også kategorisert ytringer som er relatert til makt og avmakt. Under ser vi et par slike eksempler, et fra innspillingene i STUDIO og et fra intervju:

Nei for når du skal prøve å finne ut av noe så føler du at du bør være med på den samtalen som foregår på andre sida av speilet, men det hadde sikkert vært annerledes hvis det hadde vært noe vi hadde øvd inn hvor jeg visste ok det er dette vi jobber med [banker i bordet] Mens

i den situasjonen så var det jo en sånn dærre, æ ante jo egentlig ikke hvor vi skulle. Så da skulle det gjerne kanskje vært litt sånn, hehe, ja

(AR) var ganske passiv, under hele innspillinga, det var mer (PR) som dreiv den kommunikasjonen med tanke på type spill, type følelse. Så det blei æ, faktisk litt provosert»

3.7 Intervju - rammer og gjennomføring

Etter å ha kategorisert dataene fra transkripsjonen av lydopptakene gjort i STUDIO stod det klart for meg at jeg hadde nok relevante data til å besvare problemstillingen på en tilfredsstillende måte. Dataene inneholdt mye informasjon om kommunikasjonen i studio, som for eksempel hvilke metaforer, onomatopoetika og annet figurativt språk som ble brukt av deltakerne. Jeg så også tendenser, både gjennom eksplisitte ytringer i studio samt i egne observasjoner og tanker, på en maktstruktur blant deltakerne som ble forsterket gjennom måten de kommuniserte på.

Jeg vil med andre ord kunne gi leseren et inntrykk av hva som foregikk i studio og hva som ble sagt. Jeg følte allikevel at jeg bare hadde sett (og hørt) toppen av isfjellet. Hva mente de *egentlig* med de metaforene de sa? Brukte de disse bevisst for å statuere sin musikalske posisjon og egne ideer? Forstod de hverandres bruk av figurativt språk? Dette var spørsmål som mine feltdata *ikke* kunne gi et fullverdig svar på. Jeg måtte med andre ord supplere med en annen metode:

Når du kombinerer deltagende observasjon med intervju, kan du dra nytte av at de to ulike datainnsamlingsmetodene gir grunnlag for ulike typer data. Noe forenklet kan vi si at observasjoner åpner for handlingsdata, mens intervjuer åpner for diskursive data. Intervjudata bør ikke behandles som om det var handlingsdata, men mer ses som folks selvrepresentasjon. Det betyr at du ikke kan ta for gitt at det folk sier de gjør, er det de faktisk gjør. Snarere kan du se det de sier de gjør, som en historie som gjenspeiler hvordan de ønsker å fremstille seg selv. Dette er i seg selv interessante data, men må ikke behandles som en faktisk gjengivelse av hvordan de ter seg. Men med kombinasjon av intervju og observasjon kan du gå ut over å behandle intervjudataene som selvrepresentasjoner, fordi du kan la intervjuene konfrontere observasjonene og omvendt. Intervjuer kan brukes for å validere observasjonsmateriale. (Fangen, 2004, s. 141)

Ved å kombinere feltarbeid og intervju kan man altså bekrefte, men også avkrefte ting som har blitt sagt og gjort. Man kan gjennom intervju oppdage ting man ikke

oppfattet gjennom feltarbeidet og finne nye interessante data. Som Kvale & Brinkmann (2010) sier: «Hvis du vil vite hvordan folk oppfatter verden og livet sitt, hvorfor ikke spørre dem?» (s. 19).

I følge Thagaard (2009, s. 91) er det viktig for å oppnå vellykkede intervju å sette seg inn i informantenes situasjon. De data jeg satt på etter feltarbeidet dannet et godt inntrykk for å stille gode spørsmål til informantene. Jeg kunne nå utarbeide spørsmål som dreide seg spesifikt om flere viktige ting. For det første ønsket jeg å danne meg et bilde av mine informanternes musikalske habitus. For det andre ønsket jeg å se deres musikalske habitus i lys av metaforbruk. For det tredje ville jeg komme nærmere inn på hvordan de opplevde samarbeidet og kommunikasjonen under innspillingen i STUDIO. På bakgrunn av mine data fra feltarbeidet gikk jeg i gang med å utarbeide personavhengige intervjuguider.

Siden jeg også ønsket å få informasjon om informantenes opplevelser av maktstrukturen innad i STUDIO, konstruerte jeg spørsmål om dette. Jeg utelot å nevne ordet «makt», men formulerte spørsmålene på en slik måte at eventuelle maktrelaterte aspekter forhåpentligvis ville komme frem gjennom svarene.

3.7.1 Intervjusituasjonen

Jeg avtalte og gjennomførte totalt fem intervju høsten 2013. Intervjuene med bassisten, trommeslageren og den kvinnelige koristen foregikk på tre ulike puber i Oslo. Intervjuet med produsenten fant sted i STUDIO, og jeg intervjuet artist1 på hans eget kontor. Den samme digitale opptakeren, som brukt under feltarbeidet, ble benyttet ved intervjuene. Jeg følte at jeg fikk presentert hensikten med intervjuet på en god måte, og at jeg ville ivareta deres anonymitet. Alle skrev derfor villig under på samtykkeerklæringen.

3.7.2 Transkripsjon av intervjuene

Jeg benyttet meg av samme fremgangsmåte med transkripsjonen av intervjuene som jeg gjorde med feltarbeidet. Opptak av intervjuene gjort på pubene inneholdt en del bakgrunnsstøy som jeg til dels fikk filtrert bort ved hjelp av tidligere nevnte plug ins. Derfor er i all hovedsak kommunikasjonen mellom informanten og meg selv transkribert i sin helhet, her også på dialekt.

Av og til sporer samtalen over i emner som ikke har med innspillingen i STUDIO å gjøre. Disse korte partiene av intervjuene har, slik jeg kan se, ingen

påvirkning på meningsinnholdet jeg var ute etter. Derfor er dette ikke tatt med i transkripsjonen.

Siden mitt prosjekt baserer seg på verbal kommunikasjon, er *alle* ytringer som er en del av en større meningsbærende setning tatt med. Ord og uttrykk som «nok», «liksom», «kanskje», «ikke sant» osv. er derfor inkludert i transkripsjonen. Jeg mener det i mitt prosjekt ville vært fundamentalt galt å utelate ytringer som har sin plass i en kronologisk kommunikatív progresjon.

3.8 Feilkilder og metodenes reliabilitet og validitet

Jeg har til nå gjort rede for mine metodiske tilnærminger feltarbeid og detaljerte dybdeintervju. Basert på interessante funn gjennom min tilstedeværelse i STUDIO konstruerte jeg personavhengige intervjuguider. Jeg forsøkte gjennom dette å danne meg et bilde av de ulike personene, både deres geografiske tilhørighet, deres kulturelle, økonomiske og sosiale kapital samt deres forhold til kommunikasjon om musikalsk lyd. Er de data jeg nå sitter på å regne som «sannhet»? Thagaard (2009) kommer med et viktig poeng i så måte:

Intervjuer gir et særlig godt grunnlag for å få innsikt i informanternes erfaringer, tanker og følelser. De begivenheter og erfaringer som de forteller om, er gjenfortellinger av hendelser og preges derfor av informantens forståelse av det han eller hun har opplevd. (s. 87)

Svarene mine informanter ga er deres opplevelser og gjenfortellinger av episodene i STUDIO. Svarene de kom med er med andre ord ikke en objektiv sannhet, men heller subjektive minner hentet fra deres langtidshukommelse – kroppsliggjorte erfaringer forsøkt gjengitt med *nye* metaforer og andre språklige virkemidler. Jeg fikk allikevel inntrykk av at de svarene de ga var basert på ærlighet og et ønske om å gi meg oppriktige svar. Slik jeg skal komme nærmere inn på i neste kapittel var flere av informantene ivrige etter å fortelle meg om ting som kunne vært gjort annerledes ved innspillingen.

Problemstillingen min etterspør hvilke faktorer som påvirker kommunikasjonen om musikalsk lyd i et innspillingsstudio og jeg har vektlagt at jeg forsøker å avdekke så mange relevante faktorer som mulig gjennom en kvalitativ metodisk tilnærming. Windsor (2004) argumenterer for at prosjekter som baserer seg

på eksperimenter ofte reduserer antall faktorer slik at det går tydelig frem hvilke faktorer som påvirker hverandre. Problemet er, hevder han, at en slik fremgangsmåte kan redusere og forandre fenomenet på en slik måte at resultatene ikke lar seg inkorporere i den virkelige verden (s. 197-198). Det er her viktig å understreke at Windsor i hovedsak ser denne *økologiske validiteten* i et ”kvantitativt lys”, eksperimenter utført i et laboratorium. Mitt prosjekt mener jeg har relativt stor grad av validitet og økologisk validitet. Eksperimentet er ikke gjennomført i et laboratorium, men på steder som informantene har vært komfortable med. Mine tolkninger har rot i den virkelige verden og forklarer fenomener og episoder erfart av mennesker.

Siden min problemstilling indikerer et maktspekt er det viktig å stille seg spørsmålene: Hvordan påvirket *jeg* feltet og mine informanter ved intervju? Slik Kvale & Brinkmann (2010) hevder, er intervjuet i seg selv et asymmetrisk forhold:

Selv om man tar hensyn til den gjensidige forståelsen og det personlige intervjusamspill som er beskrevet i de tolv aspektene tidligere i kapitlet, bør vi ikke betrakte et forskningsintervju som en fullstendig åpen og fri dialog mellom likestilte partnere. Det empatiske fenomenologiske livsverdenintervjuer kan virke harmonisk, og man har bare i liten grad vært opptatt av maktspørsmål i forbindelse med dette og andre former for kvalitative forskningsintervjuer. Forskningsintervjuet er imidlertid en spesifikk profesjonell samtale med et klart asymmetrisk maktforhold mellom forskeren og den som blir intervjuet. (s. 52)

En viktig feilkilde i denne sammenheng er derfor hvordan jeg uttrykte meg ved intervjuene. Brukte jeg metaforer eller andre språklige virkemidler bevisst eller ubevisst for å statuere meg selv som forsker og dermed underbygge maktforholdene? Det er selvfølgelig vanskelig å granske seg selv. Ut i fra gjentatte gjennomlysninger av intervjuene håper og tror jeg at mitt språk bar liten grad av metaforisk makt. Dette er i seg selv en ide til videre interessant forskning.

Mine valg av metoder vil derfor forhåpentligvis ha frembragt gode data som igjen vil danne grunnlaget for besvare denne oppgavens problemstilling. Jeg vil nå i det kommende kapitlet legge frem mine resultater.

Kapittel 4

Resultater

4.1 Kronologi, koordinering, taus kunnskap og musikalsk habitus

Min egen forforståelse spiller en sentral rolle i hvilke data jeg ser som mest relevante: «Data er ikke en faktisk sosial virkelighet, men representerer spesielle utsnitt, avhengig av hva som er forskningsspørsmålet og forskerens forforståelse og utvelgelse av hva som er viktig» (Johannessen, Tufte & Veiden, 2006, s. 54). Derfor bør de resultatene jeg nå fremlegger i dette kapitlet sees i lys av dette. Det jeg presenterer er hva jeg ser som kommunikative mønstre og prosesser i den musikalske settingen jeg har undersøkt. Andre ville kanskje sett noe annet.

Etter grundig å ha studert transkripsjonene fra lydopptakene gjort i STUDIO står det klart for meg at *all* kommunikasjon er underlagt en kronologi og koordinering. Det er et av de sentrale funnene mine. Det går igjennom hele produksjonsforløpet. Med dette mener jeg hvordan samtalen utvikler seg over tid - den har en gitt begynnelse og en slutt, den ene ytringen følges av en ny - samtidig som partene kommuniserer i tur og orden. Partene henviser dessuten til hva som er sagt tidligere og hva som skal komme i framtiden. Med andre ord, kommunikasjonen består også av henholdsvis rekursive og prospektive ytringer. Sagt annerledes: For virkelig å forstå et utsagn må man se på hva som har blitt sagt i forkant. Derfor er det avgjørende at leseren er oppmerksom på dette. Samtidig er det viktig å understreke at min bruk av begrepene kronologi og koordinering ikke er absolutte. Ofte er det avbrudd, stillstand og digresjoner som bidrar til at kommunikasjonen kan stoppe opp eller spore av. Dette mener jeg allikevel er med på å drive kommunikasjonen fremover, men ikke nødvendigvis som en vektor i matematisk forstand. Hele hensikten med kommunikasjonen i STUDIO er å komme frem til et mål/produkt – en ferdig innspilt låt. Transkripsjonen av lydopptakene gjort i STUDIO viser tydelig deltakernes ønske om å skape et effektivt arbeidsmiljø hvor man jobber sammen for et felles mål, selv om ikke alltid kommunikasjonen bærer frukter ved første øyekast. Alle de episodene jeg velger å trekke frem i det følgende er en selvstendig helhet, en

entitet, men også en avgjørende bit av en større helhet hvor kronologi hele tiden må tas med i forståelsen av fenomenet.

Et av mine aller viktigste funn, og som danner grunnlaget for de resultatene som blir lagt fram i dette kapitlet, er betydningen av deltakernes tause kunnskap og musikalske habitus. Etter å ha gjort feltarbeid i STUDIO, samt å studere transkripsjonen fra opptakene herfra og fra intervjuene, sitter jeg igjen med et inntrykk av at all kommunikasjon mellom deltakerne var uløselig knyttet til de ferdigheter, kunnskaper og erfaringer de hadde med seg inn i STUDIO. Sagt annerledes: De resultater jeg nå legger fram, enten det er figurativt språk i form av onomatopoetika eller metaforer eller ulike former for språklig makt, *må* sees som en konsekvens av deltakernes tause kunnskap og musikalske habitus slik den ble dokumentert i metodekapitlet. Dette gjennomsyrrer hele materialet. Av den grunn finner jeg det rimelig å påpeke at dette er et like så sentralt tema som det kronologi og koordinering er. Det vil føre for langt å skulle belegge med sitater alle situasjoner og all kommunikasjon hvor taus kunnskap og musikalsk habitus definerte kommunikasjonen. Den følgende beskrivelsen vil imidlertid tydeliggjøre hvorledes taus kunnskap og musikalsk kunnskap på en helt avgjørende måte definerte valg av figurativt språk, metaforer og utøvelse av makt.

Siden en masteroppgave må følge visse rammer, kan jeg kun trekke frem de mønstrene og prosessene jeg ser på som mest interessante for min problemstilling. I tillegg til at kronologi, koordinering og musikalsk habitus påvirket kommunikasjonen om musikk (se foran), har jeg har valgt å bruke min inndeling i teorikapitlet som utgangspunkt for min kategorisering av resultatene. For å tydeliggjøre *hva jeg* ser på som de mest sentrale funnene i denne oppgaven, velger jeg først å beskrive de forskjellige situasjonene eller settingene og de mest karakteristiske trekk ved disse. Derne vil jeg vise til spesifikke episoder som viser detaljene bak disse trekkene, basert på transkripsjonen av innspillingene i STUDIO. Jeg vil her gjøre rede for hva som foregikk og hva som ble sagt. Viktige kommentarer ytret av informantene vil bli sitert, og jeg vil trekke inn kommentarer fra intervjuene hvor jeg konfronterte informantene direkte om de respektive episodene og ytringene som ble frembragt.

4.2 Figurativt språk som strukturerende og uttrykkskapende verktøy

Slik min problemstilling åpner for, og med bakgrunn i oppgavens teoretiske grunnlag, var jeg interessert i å undersøke bruken av figurativt språk ved kommunikasjon om musikalsk lyd ved innspillingen i STUDIO. Transkripsjonen av lydopptakene gjort under feltarbeidet og intervjuene er spekket med metaforiske uttrykk og annet figurativt språk som onomtaopoetika. Metonymier og personifiseringer fant jeg overraskende lite av under de to innspillingene jeg var tilstede ved.

Et av mine tydeligste funn tyder på at onomtaopoetika fungerer utmerket i uformingen av struktur på perkusjonsinstrumenter, men langt dårligere på andre instrumenter. Tonehøyde, klangfarge og ønsket intensitet er, sagt annerledes, ord musikalske størrelser som vanskelig lar seg uttrykke gjennom lydmalende ord.

Ved innspilling av trommer ble metaforer brukt i en kombinasjon med onomatopoetika – en prosess basert på som tidligere nevnt rekursiv og prospektiv kommunikasjon. Sagt annerledes: Onomatopoetika ble brukt for å strukturere rytmikken og dynamikken i sangene, metaforene ble deretter brukt for å uttrykke det musikalske uttrykket. Siden bruk av onomatopoetika virket lettere for informantene å forholde seg til ved innspilling av trommer, ble dette hyppig brukt i denne sammenhengen.

Det viste seg ofte, blant annet under innspilling av bass, at metaforer ikke alltid var dekkende når informantene snakket om struktur, dynamikk og rytmikk. Mange ganger måtte deltakerne ty til andre instrumenter, som for eksempel gitar, analoge/digitale synthesizere eller mandolin, for å vise eksplisitt hva de ønsket at bassisten skulle spille. Her spilte grad av musikalsk habitus og fortrolighet med musikkteori en stor rolle. På bakgrunn av denne oppgavens ramme rekker jeg ikke å gjøre rede for hver enkelt av de metaforene som forekom under innspillingene, men det er viktig at leseren er klar over at bruken av metaforer var gjennomgående ved innspillingene i STUDIO. Her ble eksempelvis assosiasjoner til og metaforer tilknyttet stereotypiske bilder av eksotisk musikk brukt i forsøket på å konkretisere dette. Siden mine informanter må kunne sies å ha svært ulik musikalsk habitus (se metodekapitelt) viser metaforene tilbake til deres egne subjektive kroppsliggjorte erfaringer. Dette førte igjen til at visse metaforer nødvendigvis ikke ble oppfattet hos mottakeren slik de egentlig var ment fra avsenderen – mottakeren av metaforene

forstod ikke metaforene fullt ut. Dette trigget av og til forvirring, misforståelser og i verste fall kommunikasjonsvikt. Allikevel tyder mine funn på at de fleste av informantene satte mer pris hverandres forsøk på å beskrive sine musikalske ideer og ønsker enn at noen var likegyldige og ikke tok del i kommunikasjonen i STUDIO.

4.2.1 «Doff-ka-da» og «Wembley-stort» - innspilling av trommer i prosjekt2

Jeg ankom STUDIO rundt klokka tolv en formiddag i juni. Til stedet var produsenten, trommeslageren, artist2 og en venn av trommeslageren. Trommene var allerede rigget opp og mikrofoner var plassert i strategiske posisjoner. Jeg fikk straks inntrykk av at artisten og trommeslageren ikke kjente hverandre fra før, noe som også kom frem senere under transkripsjonen av lydopptaket. Det skulle legges trommer på de to sangene med fullt trommesett.²⁷ Artisten hadde på forhånd spilt inn en relativt detaljert demo som ble brukt som utgangspunkt for de to låtene. Fremgangsmåten var som følger:

- Definerte en grunnrytme på intro/vers/refreng/bro osv.
- Bestemte musikalsk uttrykk på den gitte delen
- Spilte denne inn på klikk²⁸

Ved å benytte seg av denne fremgangsmåten fikk trommeslageren på imponerende kort tid (1 time og 56 minutter) spilt inn de to sangene. Under forklarer jeg denne prosessen mer detaljert og viser deltakernes bruk av figurativt språk i gjennomføringen av dette.

I utarbeidelsen av grunnrytmen ble det gjennomgående brukt onomatopoetika, ofte i en kombinasjon med mer musikkteoretiske begreper fra produsenten sin side:

Ok, hvis du tar da, eh, ikke sant de første, den beaten som du har nå, hvis du på en måte har den på siste gangen og så har du den første gangen ”doff- doff-da”, hvis du dropper det tredje stortrommeslaget der, så det blir ”doff-doff-da-ka-doff-doff-da-doff-ka-doff”. Hvis du har

²⁷ Trommesettet var TR sitt private og bestod av basstromme, skarptromme, to tammer, hihat, crash og ride.

²⁸ Klikk – metronom som en del av DAW (dataprogrammet som ble brukt til innspillingene, i STUDIO ble *Pro Tools* brukt).

med, altså, ”doff-doff-dadoff-doff-ka-doff” at du flytter, hvis du tar det tredje slaget som du tok vekk og hvis du bare flytter det en åttendel seinere

Selv om artist2 var til stedet i [CR] virket det som han holdt seg noe i bakgrunnen og lot trommeslageren og produsenten bestemme den rytmiske grunnmuren i sangene. Han hadde et par kommentarer som for eksempel: ”Kunne jo komt inn me trommer her kanskje” og ”fra andre refrænget og så til den mellomdelen er det ganske langt der det er fullt kjørt altså”. Jeg fant det noe pussig at de få kommentarene han ytret aldri gikk direkte til trommeslageren, men til produsenten som måtte bringe dette videre til trommeslageren via talk-back-mikrofonen. Det var gjennomgående at produsenten fungerte som en slags kanal for artist2 sine tanker og ideer rundt innspillingen av trommene (mer om dette i et senere underavsnitt).

Etter at produsenten hadde kommet med slike strukturerende onomatopoetika i kombinasjon med mer musikkteoretiske begreper forsøkte trommeslageren umiddelbart å «oversette» dette til trommene. Jeg opplevde at kommunikasjonen og samarbeidet mellom trommeslageren og produsenten var gjennomgående god og avslappet. Siden trommeslageren var innleid på bakgrunn av anbefaling fra produsenten virket det som om de begge var innstilt på effektivitet og kvalitet i innspillingen. Utenom det rent profesjonelle forholdet mellom produsenten og trommeslageren kom det frem gjennom intervju at de også er venner i det private.

Av og til spilte trommeslageren noe som produsenten ikke var helt fornøyd med. Da kommenterte han dette på måter som denne: ”Nei, altså, eh, fjerdedel blir det da. Sånn at det blir ”doff-doff-da-doff-doff-doff-da-doff-ka-doff” (...) ja også med den tammen i mellom da”. Det virket som om trommeslageren raskt forstod hva produsenten mente og endret dermed den rytmiske strukturen. Produsenten nevnte på et tidspunkt at trommeslageren gjerne kunne finjustere den rytmiske presisjonen - han ønsket en mer definert rytmisk figur på raid-cymbalen samt hvordan kombinasjonen mellom skarptromma og tammene burde være. Han ytret også et ønske om at basstrommefiguren skulle være mer konsekvent. Her brukte han igjen lydmalende ord i en kombinasjon med musikkteoretiske begreper: ”Hvis du klarer å på en måte å litt mer konsekvent på at du tar ”doff- doff-da-ka-doff”. At du byner med den vanligere å så går over til de synkopene”. Etter at produsenten fikk formidlet dette ønsket til trommeslageren henvendte han seg nå til artist2 og sa at: ”Kunne ha slutta på ”tsh-tsh-tsh” og holdt den på raiden helt til den slutter da”.

Det virket på meg som om produsenten av og til ønsket flere kreative bidrag fra artist2, og at han derfor forsøkte å involvere artist2 i den kreative utformingen av strukturen. Som nevnt, oppfattet jeg artist2 som ganske passiv, på grensen til det likegyldige under innspillingen av trommene. Slik jeg forklarte i forrige, kapittel fikk jeg dessverre aldri muligheten til å intervju han, og dermed fikk jeg heller ikke noe klarhet i årsaken til hans passive holdning. Jeg vil senere i dette kapitlet gå nærmere inn noen problematiske konsekvenser av en slik passiv holdning.

Etter å ha vært til stedet under innspillingen av trommene på disse låtene stod det klart for meg at det var en meget utbredt bruk av onomatopoetika, spesielt fra produsenten sin side. Slik jeg tidligere har gjort rede, for kan disse lydmalende ordene uttales og oppleves svært subjektivt. I mine observasjoner opplevde jeg allikevel at trommeslageren både forstod og anerkjente produsenten sin bruk av lydmalende ord i utformingen av den rytmiske strukturen i sangene. Selv om låtene ble spilt inn på klikk, og del for del, gikk det etter mitt skjønn raskt og effektivt. Trommeslageren stilte seg aldri undrende til produsenten sin bruk av lydmalende ord for å beskrive hvilke trommer han ønsket spilt i en gitt rekkefølge. Trommeslageren klarte med andre ord å oppfatte og deretter «oversette» produsenten sine onomatopoetika og musikkteoretiske begreper til trommene og den ferdige grunnrytmen.

Gjennom intervju ønsket jeg å få fram trommeslageren og produsenten sine tanker og reaksjoner på bruken av slike lydmalende ord i utarbeidelsen av en grunnrytme. Trommeslageren kommenterte dette:

TR: ja, det liker æ veldig godt med (PR) for der e han spesiell...

I: ja han er det?

TR: ...i forhold til mange andre. Han har det trommespråket hvis man kan kall det det inne å han bruker hele seg, bruker lyder som er veldig forståelig å vi har så god kjemi at han kan forklare veldig enkelt for å få mæ til å skjønne ganske vanskelige ting da

I: ja for jeg fik inntrykk av det at når han brukte disse orda "doff" "da" "ka" så skjønte du det liksom asså

TR: ja æ skjønner veldig godt hva han mener

I: ja, ha du egne ord på basstromme skarp å tammer som du liksom er bevisst på? hehe

TR: he, ja det blir jo, alle har jo hver sin beat-box-lyd, men den er vel mer generell

Utdraget viser hvordan trommeslageren forholdt seg til produsentens bruk av onomatopoetika i kommunikasjon om tromme-rytmene. Han forklarte at han likte godt bruken av ord som "doff", "da" og "ka" i en samtale om hvordan en rytme skulle være. Slik replikkvekslingen, viser ga han også produsenten kompliment for å være en atypisk produsent – produsenten har øre for og evnen til å beherske det trommeslageren kalte "trommespråk". Videre spurte jeg han om hva han foretrekker av slike lydmalende ord fremfor mer musikkteoretiske begrep i utformingen av en rytme:

TR: i en sånn setting uten trommiser som forklarer deg hva du skal gjøre så funker det absolutt best.

I: å bruke disse orda?

TR: ja er man, skal man ha eksamen i trommer, spiller sangen for trommelærern da setter æ mer pris på å få tilbakemelding på hva en kan gjøre med flamsa å spille paradidel mer frampå mer bakpå mere konsis, sånne ting, bruke mer fagspråk der

I: så det er to forskjellige settinger da?

TR: absolutt! To vidt forskjellige

Dette utdraget viser med andre ord at i en setting som dette, altså en innspilling av trommer i studio med en produsent som ikke selv er perkusjonist, var i følge trommeslagerens bruk av lydmalende ord mest hensiktsmessig. Konteksten er altså avgjørende for hvilken kommunikasjonsform trommeslageren ser som mest gunstig. Allikevel tror jeg at kombinasjonen av onomatopoetika og enkle musikk-teoretiske begreper var noe av kjernen i den effektive utformingen av grunnrytmene i sangene.

Hva mente produsenten om egen bruk av onomatopoetika i kommunikasjon om trommene?

PR: det e jo det enkleste da, asså det blir jo som beat-boxing uten å kunne det, så det er jo istedenfor spill andre sekstendel på basstromma lavere å femte åttendel høyere så er det lettere å bare si det så enkelt som mulig

I: ikke sant, for da svarte du forsvådit på et jeg skulle spørre om nå. Er det noen andre metoder du også bruker utenom de å bruke de orda?

PR: ja det er jo sånn generelt teoretisk språk, æ har ikkje så, æ har ikkje no teoretisk musikkutdannelse så da tar man jo det man plukker opp og det man kan fra før å, å sånt. Sånn som ja sekstendeler trioler synkoper å sånne betegnelser som er ganske...

I: men da må du på en måte vite at trommisen åsså forstår det språket på en måte?

PR: ja det, men det går man på en måte uti fra da, hvis ikkje man forstår det så så prøver man noe annet med doff doff ting å

I: tilpasse seg litt?

PR: hehe

I: jeg satt faktisk å hørte gjennom alle gangene du bruker det her og det virker som du er veldig konsekvent faktisk på hvilke ord du bruker om hvilke trommer

PR: ja? hehe

I: i hvert fall på det prosjektet her da så bruker du doff om basstromme åsså bruker du da om skarp åsså sier du ka om tammene

PR: ja ok

I: er du bevisst på det sjøl tror du at du bruker liksom...

PR: ja man er jo det det er jo det som, vil jo tro det

Dette viser flere ting. Produsenten er bevisst på at han bruker lydmalende ord ved kommunikasjon om trommer. Slik han selv forklarte, er det ofte den enkleste måten å snakke om trommer på – man «beat boxer» uten egentlig å kunne det. Han mente denne måten å kommunisere rundt trommer er mer hensiktsmessig enn å benytte seg av ren musikkteori hvor man bruker rytmiske begreper som sekstendeler, åttendeler osv. og hvilken plassering disse skal ha i takten. Slik utdraget viser, kom det frem han at han ikke har noen formell utdannelse innen musikkteori, og at det derfor oftere er lettere å bruke lydmalende ord i kommunikasjon om trommer, med tidvis supplement av de musikkteoretiske begrepene han har fanget opp over tid. På et av mine spørsmål svarte han at han ser på det som en forutsetning at en trommeslager er innforstått med musikkteoretiske begreper knyttet til perkusjon. Hvis derimot en trommeslager ikke besitter dette musikkteoretiske språket, ga produsenten uttrykk for at han tilpasser språket slik at kommunikasjonen går lettest mulig.

På et tidspunkt under innspillingen ga produsenten tydelig uttrykk for at han var godt fornøyd med den rytmiske utformingen på en del av sangen, og at han nå ønsket å få etablert et musikalsk uttrykk: "Sånn ja! Det er fett! Kan vi ha en til av den. Også tenk stort! Skikkelig sånn eh Wembley». Ved en annen anledning brukte han metaforen «eksplosivt» og adjektivet «konsekvent» om hvordan han ønsket at trommene skulle låte rent uttrykksmessig. Denne prosessen med å først etablere et rytmisk grunnmønster for deretter å stadfeste et musikalsk uttrykk ble gjentatt hver gang en ny del skulle bli spilt inn. Jeg har i denne omgang valgt å trekke frem metaforene «Wembley-stort» og «eksplosivt» samt adjektivet «konsekvent» fordi jeg syns disse var spesielle og spesielt interessante. Selv om jeg hadde et visst inntrykk av

hva produsenten mente med sitt figurative språk, ønsket jeg allikevel å spørre han direkte. Jeg ville også gjerne få bekreftet at trommeslageren oppfattet metaforene og adjektivet slik de var ment fra produsenten. Ved intervju svarte produsenten dette om «Wembley-stort»:

PR: he, nei det er jo sånn man bruker sånne betegnelser man blir kjent med etter hvert, asså sånn typisk stadion-rock er jo, og det er jo en, det er en ted-talk vet ikkje om du kjenner te ted

I: nei

PR: nei, gå på ted.com det er en fantastisk side, det er jo mer enn bare en nettside, det er en serie med foredrag av alle mulige slags folk alt fra politikere til forskere å kunstnere å sånne ting, presenterer ideer å løsninger å sånt, men da er det en talk, en ted-talk med david burn som var vokalist i talking heads, veldig kjent åttitals-band veldig sprø fyr men han har en veldig interessant samtale om hvordan arkitektur har påvirket, eh musikken å musikkhistorien å lydbildet å da snakker han veldig mye om hvordan han starta opp å hvordan dems musikk i bynelsen var veldig det var kjapp, tempo var høyt å det var mye mye detaljer å mye asså mye ord å snakking men det hang litt sammen med at stedene de spilte på gjerne var små lokaler som var godt lydisolert enten fordi det var masse drit på veggen der eller fordi det var masse folk der så lyden var kort klang men hvis du ser på tilbake på eldre enn attenhundretalls klassisk musikk for eksempel så blei jo det stort sett framført i store store saler med masse musikere og med da masse gjenklang, og det er jo en naturlig følge av arkitektur så klart men det har jo veldig mye innvirkning på hvor hvordan musikken høres, asså hva slags musikk som høres best ut i sånne typer rom da. Så da vil jo si at i et studio for eksempel kan man jo simulere det ved bruk av effekter men i utgangspunktet er jo alt ganske tørt å hvis du ser for eksempel moderne elektronisk musikk som er på en måte strippa fra akustikk i det hele tatt så kan jo ting være så tett å nyansert som man bare gidder å gjerne hvis man sitter på sitter med øretelefoner som egentlig er en ganske ny oppfinnelse, eh så fjerner man jo rommet i det hele tatt, så i forhold til det med stadion-trommer du ser jo mange av de der stadion-banda som U2 å Pink Floyd og mange sånn det er, den type musikk som funker best på stadion er gjerne sakte musikk fordi det blir så mye klang at det er stort å klangfullt å litt sånn pompøst, det er kanskje det æ tenker på da

I: ikke sant? Det som er kult da er at de låtene til (AT) faktisk har kommet ut på Spotify...

PR: ja

I: ...føler du at man på en måte kan høre det på det endelige resultatet det du mente med trommene?

PR: ja [drar litt på det], det er lenge siden æ har hørt på de låtene men, man fikk jo jobba fram det man ville mener æ under den innspillinga, asså det er jo alltid en million måter å gjøre på, man må alltid finne et kompromiss mellom hva folk syns å hva æ mener æ riktig

Jeg har valgt å ta med hele dette sitatet fordi det viser hvor spesifikk produsenten var i sin beskrivelse av metaforen «Wembley-stort». Han viser til stadion-rock som oppleves på en bestemt måte ut i fra etterklang definert ut i fra arenaens akustiske karakter. Hvorvidt store band som U2 og Pink Floyd, som han refererte til, virkelig lagde musikken sin med tanke på lokalene de skulle spille i er mindre relevant for denne oppgaven. Det som *er* relevant er at produsenten brukte en metafor han var fortrolig med, og som han forventet at trommeslageren forstod betydningen av.

Forstod trommeslageren produsentens hensikt med metaforen «Wembley-stort» og den bakenforliggende musikalske tanken denne metaforen skulle implisere?

TR: [svarer raskt] Nei det er at man spiller med hele, du spiller med trommene ikke på trommene...

I: åja? ok

TR: ...du har ikke den [slår hendene sammen] det attacket som du har ofte i studio at du skal spille hardt å riktig, det har med den flyten på det

I: flyten ja

TR: å spiller stort, du skal prøve å få basstromme skarptromme til å låte "voåh" å "ka" i istedenfor "gng" [lager onomatopoetika hvor han forsøker å gjenskape lange å korte perkussive lyder] å det hjalp veldig, det forklarer det

I: så du catcha likosm det han mente

TR: ja

I: ja jeg mener jo absolutt at man kan høre det åsså på resultatet at det er jo veldig, det er stort da

TR: mm

I: trommene er store

TR: det er vel som æ sa at den ene låta minte mæ litt om, eller æ kunne gjøre det litt sånn Coldplay-ish. Det er spesielt en, æ husker ikke låta låtnavnet men en Coldplay-låt hvor det er svære trommer sånn stadion-trommer hvor æ da forklarte det til (PR) å han var helt enig, å da prøvde å på det å det funka veldig veldig bra. Å det er jo ikke akkurat fag-språk vi snakker der men...

I: nei men det har jo en funksjon

TR: ...ja det funker mellom oss, det er den kommunikasjonen som funker

I: ja å når vi er inne på det med sånne, hva skal jeg si, ikke fagspråk da men andre ord så sier han åsså at, jeg husker ikke om det er bridgen eller et av versa så sier han at du kan være litt mer eksplosiv i spillinga...

TR: [svarer raskt] mm litt mer leken, litt mere bestemt kanskje? Litt mere, du spiller mer på, mer energi vil æ si

I: mer energi

TR: det ja mer energi forklarer eksplosiv, mer eksplosiv tromming. Du spiller litt uvanlig ting som kan funke kanskje, en overgang som er litt utenfor, kanskje er litt drøy, men du setter det lissom litt på spissen da, legger til litt energi, det hjelper ofte

I følge trommeslageren har altså «Wembley-stort» å gjøre med måten du spiller på trommene – du skal spille med dem, ikke på de. I sin forklaring av metaforen brukte han nye og andre metaforer, som for eksempel «stort» og «flyte». Han benyttet seg også av lydmalende ord for å forklare nærmere hvordan basstromme og skarptromme skulle klinge. Det å spille «Wembley-stort» står derfor i kontrast til å tenke seg en innspilling i et studio hvor det forventes en konsis timing og dynamisk kontroll. «Attacket», er som han forklarte, byttet ut med metaforen «flyt». Han utdypet også metaforen «Wembley-stort» ved å vise til en låt fra bandet Coldplay, som han mente bar likheter med det uttrykket produsenten ønsket å få fram.

Jeg syntes metaforen «eksplosiv» var langt mer håndgripelig da den ble ytret av produsenten i STDUIO, men jeg ønsket allikevel å få trommeslagerens tanker om hvordan han tolket dette:

TR: [svarer raskt] mm litt mer leken, litt mere bestemt kanskje? Litt mere, du spiller mer på, mer energi vil æ si

I: mer energi

TR: det ja mer energi forklarer eksplosiv, mer eksplosiv tromming. Du spiller litt uvanlig ting som kan funke kanskje, en overgang som er litt utenfor, kanskje er litt drøy, men du setter det lissom litt på spissen da, legger til litt energi, det hjelper ofte

Dette svaret er noe mer uklart, siden han både nevnte «bestemt» og «leken» i samme setning. Slik jeg tolker det, er disse to adjektivene ikke synonymer, men heller komplementære antonymer. Han la riktignok til at det har med energi å gjøre, noe som høres mer logisk ut. En eksplosjon, sett fra fysikkens verden, har i høyeste grad noe med energi å gjøre, så denne delen av hans forklaring er forståelig. Videre forklarte han at det å spille eksplosivt også har å gjøre med å utfordre – sette ting på spissen, som han sa. Jeg mener her det er viktig å understreke et poeng: Han kan fullt og helt ha forstått meningen bak produsenten sin bruk av metaforen «eksplosivt» i innspillingssituasjonen og etter beste evne forsøkt å «oversette» dette til musikalsk lyd. Det var først da jeg spurte han om hva han trodde produsenten mente med dette at problemet oppstod: Er det i det hele tatt mulig å forklare en annen persons bruk av en

metafor uten å ta i bruk andre metaforer som igjen kan forvirre en tredjeperson? Dette vil jeg drøfte nærmere i neste kapittel.

Jeg ønsket også å få trommeslageren sin oppfatning av adjektivet «konsekvent» vedrørende basstromme-spillingen:

I: vi har for så vidt snakka om det men han sier åsså et par ganger at du gjerne kan være litt mer konsekvent i hvordan du spiller basstromma på en måte. Tror du han mente dynamikk eller mer den rytmikken? Asså

TR: mer rytmikk fordi, ja æ husker det veldig godt. Eh, ofte i starten av låtene, to tre første gjennomkjøringene så kjenner æ veldig på feelen å basstromma har veldig mye å si på hvor man skal legge tyngdepunkt. Da pleier æ å leike mæ litt fram å tilbake på hva æ syns føler e riktig, æ fant kanskje ikke helt den feelen med en gang på en av låtene, så da var æ litt ukonsekvent med basstromma...

I: aha

TR: ...å da ville (PR) har mer konsekvent [slår i bordet]. Han ville at den skulle ha et fast mønster på da bridge vers refreng, at man er mer bestemt at det blir mer sammensveisa stykke trommestykke da

I: ja det føler jeg jo, da skjønte jeg det for jeg var litt usikker på om det på en måte var dynamikken han mente eller rytmikken

TR: nei æ trokke det var dynamikk det var rytmikk

I: ja jeg tror man hører det på det ferdige resultatet at du har en veldig fint mønster spesielt på refreng-delen da

TR: ja

I: at det går liksom en veldig sånn kul basstrommesekvens

TR: ja men det sånn som han å sa det gjør dæ mer bevisst på å spille mer konsist da, at du spiller mer poppete da på en måte, at det er mindre jazz mindre impro-ting men at det er, det er jo pop og da skal det være ganske fast gjennom hele, ofte

Slik utdraget ovenfor viser, husket han situasjonen jeg spurte om. Han svarte at det var utformingen av rytmikken han ble bedt om å være mer konsekvent på av produsenten. Som han forklarte, liker han å utforske og føle på hvordan basstromma skal passe inn i en rytme ved å legge vekt på ulike slag i takten. Dette var noe han selv mente han ikke fikk helt til i starten av innspillingen. Videre fortalte han at «konsekvent» henspeiler på sjangeren pop, i kontrast til mer improvisert jazz hvor man kan være mer fri i utformingen av rytmikken.

Mine resultater tyder på at kombinasjonen av lydmalende ord og musikkteoretiske begrep så ut til å fungere utmerket i konstruksjonen av strukturen i

de to låtene til artist2. Det var gjennomgående at trommeslageren responderte raskt på produsenten sine ønsker og forklaringer, ytret gjennom bruk av figurativt språk, og at trommeslageren deretter "transformerte" det figurative språket og de musikkteoretiske begrepene til musikalsk lyd på trommene. I kommunikasjonen med trommeslageren brukte produsenten en form for «sirkel-kommunikasjon» hvor onomatopoetika og metaforer ble brukt. I utarbeidelsen av grunnrytmen i de ulike delene av sangene ble onomatopoetika brukt for å etablere den rytmiske strukturen basert på samspillet mellom de ulike trommene; spesielt samhandlingen mellom basstromme og skarptromme. Etter at trommeslageren hadde oversatt disse ideene til trommesettet, benyttet produsenten ulike metaforer og assosiasjoner til andre band for å tydeliggjøre hva slags *musikalsk uttrykk* han ønsket. Produsentens kommunikasjon med trommeslageren mener jeg kan karakteriseres som rekursiv og prospektiv – mellom fortid og framtid, samt en veksling mellom onomatopoetika og metaforer i utformingen av struktur og uttrykk i de ulike delene av sangene.

Gjennom intervju med produsenten kom det fram det at han var mer eller mindre bevisst på hans egen bruk av slike lydmalende ord. Hans bruk av metaforen «Wembley-stort» var også i følge han selv svært bevisst – en direkte henvisning til en Ted-talk. Trommeslageren forklarte gjennom intervju at han likte svært godt måten produsenten brukte «trommespråk» i sine forklaringer av tromme-rytmene.

Mine resultater tyder allikevel på at metaforen «Wembley-stort» ble oppfattet noe annerledes av trommeslageren enn hva produsenten egentlig la i den. Dette kan med andre ord bety at det synes vanskelig for en person A (trommeslageren) å forklare en metafor ytret av person B (produsenten) til person C (meg).

Et siste interessant funn i denne sammenhengen er hvordan artist2 forholdt seg overraskende passiv til den kreative utformingen av struktur og uttrykk. De få gangene han kom med forslag gikk det utelukkende via produsenten – ble en «musikalsk tolk» for artist2 og kanaliserte disse ideene videre til trommeslageren gjennom egne metaforer og onomatopoetika. Dette vil jeg gå nærmere inn på i del to i dette kapitlet.

4.2.2 «Arabisk skala», «meksikansk bass», «dobbel whopper» og «maye majones» - innspilling av bass i prosjekt 1

Jeg ankom STUDIO en formiddag i mai. Til stedet var produsenten, artisten, den utenlandske lydteknikeren og trommeslageren. Trommene på begge låtene var

allerede så godt som ferdig innspilt og trommeslageren begynte etter kort tid, i samarbeid med den utenlandske lydteknikeren og produsenten, å rigge ned trommene og de tilhørende mikrofonene.²⁹

Etter at trommeslageren hadde forlatt STUDIO gikk produsenten i gang med å gjøre klart til innspilling av bass. Da bassisten ankom STUDIO var alt klart til innspilling. Det var tydelig at han kjente både produsenten og artist1 – samtalen gikk meget lett og ledig fra første stund, og flere av ytringene tydet på at de kjente hverandre godt i det private. Slik det gikk fram av senere intervju, hadde bassisten mottatt de to sangene av artisten via mail kun noen timer i forveien av innspillingen. Han hadde derimot ikke fått noen form for partitur eller tabulatur. De første minuttene ble derfor brukt til å lytte igjennom den første sangen før bassisten og produsenten gikk i gang med å teste basslyden.³⁰ Bassen ble stemt dypt i registeret for å få den ønskede lyden, men dette førte til at bassisten nå ikke helt hadde oversikt over hva han spilte, rent musikkteoretisk. Dette preget til dels innspillingen ved at han ga uttrykk for mangel på forståelse av de musikkteoretiske uttrykkene produsenten eller artist1 kom med. Etter at bassisten og produsenten var fornøyd med bass-lyden gikk bassisten i gang med innspillingen av sang nummer en.

Siden det foreløpig bare var trommene som var spilt inn på de to sangene, fikk han en demo samt klikk til hjelp ved innspillingen. Jeg fikk raskt inntrykk av at han var en bassist med meget god timing og rytmisk forståelse, men at det skortet noe på opplevelsen av den funksjons-harmoniske oppbygningen av sangene – han «tok» ikke akkordprogresjonen. Dette bidro til at selve prosessen med å legge bass på de to sangene tok relativt lang tid, selv om resultatet ble meget bra.

I ettertid tror jeg at en av årsakene til at innspillingen av bass tok lengre tid enn forventet hadde å gjøre med antallet mennesker i STUDIO. I tillegg til produsenten, artist1, den utenlandske teknikeren, bassisten og meg selv, kom den mannlige og den kvinnelige koristen inn i STUDIO for å legge koring – det var opplagt at den opprinnelige tidsplanen var i overkant ambisiøs. Ved at vi var så mange, hele syv stykker, bidro dette til at det ble mange utenom-musikalske parallelle diskusjoner mens bassisten forsøkte å gjøre sitt beste under innspillingen. Som musiker vet jeg gjennom egne erfaringer at dette kan være irriterende og tære på

²⁹ Benyttet STUDIO sitt eget trommesett, men hadde med egne cymbaler.

³⁰ Bassisten satt sammen med oss andre i [CR] gjennom innspillingen av begge sangene. Han brukte monitorene i [CR] som lytting.

konsentrasjonen. Ved å spille inn musikk kreves det full konsentrasjon og stillhet, spesielt når man ikke har fått muligheten til å øve i gjennom materialet på forhånd. Arbeidet med å utforme en harmonisk struktur, enten det være seg et gitarriff, bassgang eller et tromme-fill, kan derfor bli meget vanskelig hvis det er mye «bakgrunnsstøy». Bassisten forklarte selv ved senere intervju at han liker best ikke å ha så mange personer rundt seg utenom produsent og bandet. Jeg fikk også inntrykk gjennom intervjuet at han syntes det var litt distraherende at andre enn produsenten og artisten kom med ideer: «... baki der som kommer med ideer lissom det klarer æ fint sjøl, æ pleier å holde mæ, eller det e bare fordi æ e vant med det, holde mæ te produsærn å gjengen da te å finne ut av det her, eller andre erfarne folk som har ideer ikkje sant?» Han presiserte likevel at han liker svært godt menneskene som var til stedet i STUDIO siden de også er venner av han. Ved intervjuet understreket han også at han er lite fortrolig med musikkteori. Jeg tror at dette, i kombinasjon med et overfylt STUDIO, bidro til at innspillingen av bass ikke gikk helt på skinner med tanke på effektivitet. Replikkevekslingen under, som er hentet fra transkripsjonen av innspillingen, er et eksempel på dette. Artist1 forsøkte her å hjelpe bassisten med de strukturelle utformingene av bassgangen ved å spille denne på el-gitar samt å bruke en metafor. Produsenten kom med samtykkende kommentarer til det artist1 gjorde og sa:

AT: jo, noe sånt, kan æ låne gitaren? [Får elgitaren] Hvor e det du spiller henne? [spiller]

Hvis du lander der?

PR: mm

AT: gjerne noe sånn dær arabisk scale

BS: my god

PR: ekkje sikkert det funker på bassen, men eh, men du kan prøve

AT: der kanskje [spiller]

PR: den dærre der [peker på halsen] blir rar, ta den opp en halvtone

AT: [spiller]

PR: nei, ikkje den, altså [nynner]

AT: det e litt kjedelig da [spiller] Kanskje?

PR: ja, altså at du dropper den og går rett til den [viser på halsen]

AT: ja [spiller]

PR: nei

AT: det kan gå

PR: det blir en for mye det

BS: det e jo cdur-skalen?

AT: ja, med unntak av den [spiller]

Ved intervjuet spurte jeg bassisten spesifikt om hvordan han tolket kommentaren fra artist1 om «arabisk skala»:

BS: spurte han om det asså?

I: ja han var så vidt innom det

BS: ja ok. Arabiske skala de, asså du har mange arabiske instrumenter som driver på med, de har ikkje den f fiss g giss a som vi har ikkje sant? De har tredelte toner innafor en heltone å sånn ikkje sant? Så så sett så gjør araberne det veldig sjamerende gjeng å spille med, desto vanskeligere. Men vestlige folk har asså klart å knekke det ned til at sånn at du kan spille det på vestlige instrumenter, eller araberne har fått vestlige instrumenter å fått det til på et vis, og da er det jo, eh, det e jo egne skalaer som man kan finne på da som, eh, funker til det her [nynner] eg vet ikkje helt, e ekje så flink, men, ja

I: så du skjønnte på en måte hva han mente lissom

BS: æ skjønner hva han mener, det gjør æ

Svarene bassisten her ga tyder på at hans opplevelse av artist1 sin ytring om «arabisk skala» gikk mer i retning av mikro-tonalitet innenfor en skala, enn selve intervallene i skalaen. Han argumenterte med at araberne deler opp en heltone i tre toner, og ikke to som vi gjør i vesten. Videre sa han at araberne har fått vestlige instrumenter og deretter har omgjort sine skaler til å kunne spilles på disse instrumentene. Han har rett i at denne skalaen skiller seg fra vestlige skalaer tonalt sett. Vi (vesten) bruker tempererte systemer hvor et intervall mellom to toner defineres som halvtoner og det eksisterer tolv halvtoner innenfor en oktav. Det er derimot ikke riktig, slik han fortalte, at araberne deler opp en hel tone i tre mindre deler. Faktum er at denne inndelingen resulterer i fire deler – kvarttoner. Dette er interessant fordi han forklarte at han fullt ut forstod meningen bak «arabisk skala» selv om det ikke er mulig å reprodusere disse kvart-tonene på en temperert bass-gitar hvor båndene definerer halve toner.³¹ Det her igjen viktig å påpeke at han selv, både ved innspillingen og i intervju, ga uttrykk for at han ikke ser på seg selv som en musikkteoretiker, men derimot en praktiker. Han kommer fra en gehørkultur hvor musikkteori ikke er det gjeldende paradigmet. Som tidligere nevnt, ble jeg umiddelbart meget imponert over hans

³¹ Det er riktignok mulig å bende (strekke) strengene for å oppnå en høyere tonehøyde, men vanskelig å kontrollere.

rytmiske og dynamiske kontroll i bass-spillingen. Jeg er sikker på at dette vil høres på det endelige resultatet når det slippes.

Etter å ha fått bassisten sin tolkning av «arabisk skala» ønsket jeg å høre med artist1 om hva han egentlig la i denne metaforen:

AT: eh, æ har jo vokst opp med musikkteorien, kanskje ikke (BS) er akkurat den som er sterkest på det det vet æ ikke han er jo en fullblods rockegutt holdt æ på å si som tenker egentlig hva som er tøft å hva som er kult. For mæ som mente æ velg egentlig at, æ er veldig glad i alt som har med ledetone-arter å gjør, noe som leder videre til et nytt parti, å så er det jo den dærre musikkteorien som æ har litt i bakhånd at, æ har laga mye akkorder som er i den bassen der åsså har æ prøvd å uttrykke mæ litt originalt, det ække så veldig mye arabiske ting æ hører i dag...().ja, så æ har lissom vet ikke, tror det må være en sånn blanding av det at æ tenker ledetone-messig å så tenker æ at bassen skal ha en melodisk funksjon å ikke bare være basstrommekamerat [vanskelig å oppfatte alt på grunn av interferens fra mobiltelefon]

Artist1 kom her med flere grunner til at han valgte «arabisk skala». For det første er han glad i ledetoner som bringer lytteren videre til neste parti i låta. En ledetone er som oftest den syvende tonen i en skala som har en ledefunksjon til den åttende tonen – en oktav over tonika. I et temperert system skaper denne tonen en spenning, og vi som lyttere forventer deretter avspenning i form av en etterfølgende grunntone. For det andre ønsket han at bassgangen skulle ha en melodi-funksjon hvor den ikke bare opererte på et rytmisk nivå. Hans ønske om originalitet i egen musikk var her en viktig faktor.

Mine funn tyder på at artist1 la noe *annet* i metaforen «arabisk skala» enn det bassisten gjorde. For artist1 var det et ønske om en aktiv bruk av ledetone, samt en fremhevelse av bassgitarens melodiske funksjon som lå bak «arabisk skala». Det hadde kanskje vært enklere, slik også bassisten for så vidt kommenterte under innspilling, å bare bruke begrepet durskala som i seg selv er definert som en skala med høy septim, og dermed ledetone. «Arabisk skala» er, som jeg har vist, mer en kategori for ulike varianter av skalaer basert på prinsippet om ledetone, gjerne med moll-ters, og med fokus på kvarttoner.

Et annet interessant kommunikativt moment fant sted under diskusjonen mellom bassisten og produsenten om det musikalske uttrykk vedrørende dynamikken i bassgangen på refrenget:

BS: full pupp eller halv pupp?

PR: full

BS: ok

PR: dobbel, dobbel whopper

BS: ja

Her ser vi at bassisten brukte metaforene «full pupp, halv pupp» i sitt spørsmål om dynamikk i spillingen. Jeg tolker dette til et ønske om å få klarhet i lydstyrke og intensitet. Denne noe «løsslupne» metaforen var ikke så vanskelig å forstå betydningen av. Når da produsenten svarte med «dobbel whopper», ble jeg derimot forvirret. Hva mente han med dette? Slik jeg opplevde det i STUDIO, og slik det fremgikk av den tilhørende transkripsjonen av lydopptakene, aksepterte bassisten raskt disse ytringene fra produsenten, og han forsøkte å oversette dette til musikalsk lyd. Personlig forstod jeg ikke betydningen av «dobbel whopper» og ønsket derfor å høre med bassistens egen tolkning av denne metaforen ved intervjuet:

BS: hehehe!

I: det var så herlig sagt! Vet ikke om du husker det her men, han sa det å jeg tenkte ”wov”, for da er vel dobbel whopper hans måte å si at du skal spille liksom full guffe da, tenkte jeg

BS: jo, det er jo lissom språket ”maye majones” pleier vi å si, hehehe, folk sier krydder det blir majones

I: da tolke jeg det riktig at det er lissom bare å gønne på

BS: ja rett og slett gønn på fyll opp å få opp tempoet i låta eller ja, ghost slag å alt. Så det han ville si var full pupp med enda mer på, mm

Replikkvekslingen over viser hvordan han tolket metaforen «dobbel whopper» som et svar på hans eget spørsmål om «full pupp, halv pupp». I følge han selv henseiler «dobbel whopper» på en geografisk tilknytning til stedet han vokste opp på - en del av hans egen dialekt. Han utdypet med «maye majones» og jeg tolker dette som at «dobbel whopper» handlet om å spille på alt det man har, både med tanke på dynamikk og intensitet, når det gjaldt denne musikalske sammenhengen.³²

Hvordan forklarte produsenten sin egen bruk av metaforen «dobbel whopper»?

³² «Maye» er dialekt for «mye».

PR: hehehe!

I: hva betyr det?

PR: ja nei det blir, alt på holdt æ på å si

I: alt på ja, ikke spar på kruttet liksom

PR: ja [drar litt på det]. Den låta han spilte på var litt sånn dærre sjørøver-låt da, da må det være litt sånn, ja litt over kanten, hehe

Det er her interessant å se at meningsinnholdet i kommentarene fra produsenten «stemmer overens» med det inntrykket bassisten hadde. «Alt på» stemmer godt overens med «fyll opp». Allikevel mener jeg at «sjørøver-låt» og «litt over kanten» er en interessant, men noe forvirrende tilleggs-kommentar fra produsenten sin side. Jeg har problemer med å erkjenne at «sjørøver», hverken i sin denotative eller konnotative betydning, skulle ha likheter med et produkt fra en fast-food-kjede. Det er her tydelig at min personlige kryss-domene-kopling er annerledes enn produsenten sin.

Etter at bassisten hadde lagt bass på den første låta, lyttet vi igjennom demoen på sang nummer to. De begynte med ett å diskutere det musikalske uttrykket i sangen og hva slags assosiasjoner den ga:

AT: men æ syns, uten at æ skal kalle det noe heilt nytt det vi har laga lissom, så æ det ikke så veldig mange band i norge som høres ut som det vi har gjort

KK: minner mæ litt om en sånn sang æ alltid setter på når æ skal gire mæ opp, det er en sånn union station låt

AT: den har ikke æ hørt

PR: hvis det e til no hjelp så tenk mexico [til BS]

AT: ja

KK: cocto heywired, eller no sånt

AT: den må du vise mæ

KK: ja, den æ veldig morosm

[PR og BS prater sammen i bakgrunnen, så vanskelig å skille ut alle kommentarene]

BS: æ har ikkje spilt så mye meksikansk bass opp igjennom

PR: men det e bare å ha ein sånn stor rund ein som du kan snurre rundt

BS: hehe, med en sånn tynn hyssing rundt

Replikkvekslingen fra STUDIO viser at deltakerne hver og en forsøkte å verbalisere sine inntrykk og assosiasjoner til hverandre da de hørte demoen. Jeg kan med hånden på hjertet si at denne sangen, og musikken til artisten forøvrig, er meget original og

unik. Allikevel spiller den på, som tidligere nevnt, ulike referanser til folk og blues. Metaforen «Mexico» fra produsenten, og den stereotypiske beskrivelsen han kom med, oppfattet jeg som troverdig og passende. Det var tydelig at de musikalske referansene i demoen gikk til filmer hvor man kan se og høre «los mariachis», som for eksempel i filmen «Desperado».³³

Jeg mente det ville være interessant å spørre bassisten ved intervju om hvordan han selv tolket den stereotypiske metaforen «meksikansk bass». Hadde han nå en annen oppfatning enn det han kommenterte under innspillingen?

BS: jo æ skjønner jo den og da, fordi den blei litt meksikansk den sangen etter hvert, etter æ la på mitt, nei æ hørte den andre versjonen sånn var det, de hadde laga en ep for lenge sia eller en demoversjon av den. Ja og du kjenner jo den typiske meksikanske stilen, åssen ska æ klare å, desperana nei hva e det den heter den dærre [nynner en melodi]

I: åja, hehehe, jeg skjønner hva du mener

BS: den e jo litt vestlig verjson da ikkje sant, men mye gitarer litt sånn ja meksikansk stil æ skjønner den asså, åssen skal æ forklare den a?

I: nei det ække så lett å forklare kanskje

BS: nei det e en av de typiske skalaene de bruker der nede å ikkje sant

Hans forklaring ved intervjuet berodde med andre ord på å forsøke å få meg til å tenke på det han kalte den «typiske meksikanske stilen», samt å nynne på en melodi han mente var representativ. Jeg må innrømme at dette ikke gjorde meg noe klokere.

Jeg mener likevel dette i seg selv er et sentralt og viktig funn. En person kan, gjennom subjektive kroppsliggjorte erfaringer inneha bilde-skjema som igjen trigges når en metafor blir ytret. Personen kan fullt ut forstå og nærmest materialisere, dvs. fysisk uttrykke gjennom spill eller sang, denne metaforen gjennom mentale bilder og/eller andre sanse-inntrykk. Problemet oppstår når personen skal *forklare* metaforen til andre, i dette tilfellet meg. Jeg tror mange av oss i Norge og Norden forøvrig har en eller annen form for stereotypiske inntrykk av land, dets folk og musikk. Gjennom TV-serier, film, tegneserier osv. blir vi «matet» med ulike varianter av slike inntrykk. Problemet, hevder jeg, oppstår når vi blir bedt om å forklare disse bildene gjennom språket.

³³ Se: http://www.imdb.com/title/tt0112851/?ref_=nv_sr_1

Jeg mente det ville være interessant å høre med artist1 om hans oppfatning av produsentens henvisning til Mexico vedrørende bassgangen. Ved intervju svarte han dette:

Mm, da tenker æ egentlig mindre, hva er det det heter for noe, millisekund per anslag, tenker lissom et kjapt anslag, kort presist, at han skal gi luft til lydbildet, ja, asså er det (navn på låt), asså heile plata skulle jo egentlig, asså det ligger jo litt i det samme som det arabiske landskapet at du, de er veldig kule mikser Quentin Tarantino Tim Burton feelinga da, som æ var litt på jakt etter å gjenskape, på min egen måte

Vi ser her flere interessante momenter. For det første henviste artist1 til rytmikk på mikronivå som han mener er viktig for å skape rom i lydbildet. For det andre hevdet han at sitt kommende album bærer preg av denne underliggende tankegangen. Her brukte han igjen metaforen «arabisk» for å forklare et musikalsk uttrykk. Jeg må innrømme at jeg har visse problemer med å finne nevneverdige musikalske likheter mellom arabisk og meksikansk musikk, både når det gjelder rytmikk, tonalitet og harmonikk. Jeg tror dette heller var et uttrykk og en henvisning til noe som er *eksotisk*. Å vise til en filmatisk miks av de to regissørene Quentin Tarantino og Tim Burton mener jeg understreker en henvisning til det eksotiske og ikke direkte til det som er genuint «unikt» for arabisk og meksikansk musikk. Nok en gang mener jeg vi ser eksempler på at det å forklare en metafor kan være ytterst komplisert og føre til forvirring

4.2.3 «Sjørøver», «fotball» og «Ronja Røverdatter» - koring i prosjekt 1

I dette underkapitlet av figurativt språk som strukturerende og uttrykkskapende verktøy ønsker jeg å redegjøre for mine resultater med utgangspunkt i en annen episode fra STUDIO.

Bassisten var snart ferdig med å legge bass på de aktuelle sangene til artist1 i prosjekt 1. Det viste seg at det hadde vært et lite kommunikasjons-problem slik at den mannlige og den kvinnelige koristen hadde måttet sitte og vente på tur. Slik jeg argumenterte for i forrige kapittel, valgte jeg ikke å gå dypere inn i den mannlige koristen sine opplevelser av kommunikasjonen i STUDIO ved å intervju han. Dette kapitlet vil allikevel ta utgangspunkt i hans vokal-tagninger, men fokuset vil ligge på produsenten sin bruk av figurativt språk brukt i kommunikasjonen med den mannlige koristen angående struktur og musikalsk uttrykk.

Replikkvekslingen under tydeliggjør at vi var ved et tidspunkt i overkant mange i STUDIO, og at tidsplanen ikke holdt. Jeg følte derimot ikke at stemningen blant deltakerne på noen måte ble negativt påvirket av dette:

AT: æ tror det byner halv åtte forresten? [viser til konsert de har tenkt seg på]

PR: halv åtte?

AT: ja

PR: og du måtte gå klokka seks?

AT: ja, eh, hehe

PR: ja, da må vi bare naile den her bassen så vi kan få gjort noe vokal da før du stikker

AT: mm

PR: ok, det e egentlig det samme som pre choruset bare at det er, går mye treigere [til BS]

BS: hm? Bare spill det så

PR: mm, se om vi kan få noe opptakt her da

[BS spiller]

KM: ja, hvis vi kan bli ferdige i dag så æ det veldig bra, i og med at vi har [uklart]

[BS spiller]

PR: den kan du bruke! Den den siste tonen der

BS: ok, men ikkje de andre? For det går [spiller] Æ får lyst te å spille det her, det e kanskje helt feil?

PR: kan være kult, prøve?

BS: så så dere sitter og venter på meg? E det det som e greia eller

PR: ja, vi er litt sånn på etterskudd skjønner du

BS: ok, æ bare visste ikkje at, skal vi bare gønne på?

Da alt av bass var lagt på de to sangene fortalte artist1 at han måtte gå. Han forlot derfor STUDIO, og den mannlige koristen måtte «klare seg på egen hånd». Ved senere intervju med artist1 kom det fram at den mannlige koristen ikke hadde vært spesielt fornøyd med at artist1 gikk da han skulle legge koring. Innspillingen av vokalen til den mannlige koristen bar derfor noe preg av dette – ble mye prøving og feiling siden artist1 ikke hadde gitt noen tydelig instruksjoner til produsenten eller den mannlige koristen om *hva* han ønsket. Artist1 fortalte meg under intervjuet at: «Fikk tilbakemelding fra (mannlig korist), han var ikke heilt happy med å bare bli forlatt, hehe, i studio men æ synst han gjorde en veldig god jobb allikevel». Jeg må innrømme at jeg også reagerte på at artist1 gikk akkurat da koringen skulle legges. Hadde jeg vært den mannlige koristen ville jeg følt meg både ukomfortabel og usikker

siden min «arbeidsgiver» nå ikke lenger var til stedet, selv om det endelige resultatet ble bra.

Etterhvert som produsenten og den mannlige koristen prøvde å finne en struktur for melodi og musikalsk uttrykk for koringen kom produsenten med metaforen «sjørøver» flere ganger på relativt kort tid:

PR: den e kul den første, hey ho [nynner] Det blir sånn **sjørøver**

KM: ja, litt sånn som bassen

PR: ja ja, ikkje sant!

PR: ok. Kan stå litt lenger unna å hyle mer? Litt mer sånn **sjørøver**

KK: hehe

KM: eh, ja. Kunne kanskje hatt lysare stemme da men, eg kan prøve men, sjøl om han e litt mørk så blir han litt vanskelig å hyla på på en måte

KM: ja, det blei ikkje heilt likt, men det gjær kanskje ingenting

PR: nei, eh, kanskje ikkje der asså, æ tror det går bra æ. Det blir jo så likt som det kan få blitt

KM: ja, men det va...

PR: på ein **sjørøverskute**

Siden artist1 ikke hadde gitt hverken produsenten eller den mannlige koristen noen konkrete vokallinjer opplevdes hele prosessen med å finne utarbeide konkrete ideer som tilfeldig. Dette stod i kontrast til innspillingen av bass hvor kombinasjonen av utarbeidelse av struktur og musikalsk uttrykk i de ulike delene av av sangene baserte seg på større grad av kronologi og kommunikativ koordinering. Derfor opplevde jeg at prosessen med å etablere melodikk og harmonikk på den ene siden og musikalsk uttrykk på den andre, ble «blandet sammen». På tross av dette nevnte artist1 under intervjuet at han var godt fornøyd med resultatet, og at han fikk den stemningen han ønsket seg:

I og med at den utdannelsen i folkemusikk har gitt mæ litt perspektiv i forskjellige retninger så er æ veldig glad i sjanti, så what to do with the drunken sailor type greie, å det er åsså litt sånn dærre, asså mye av min musikalske arv, hehe eller ikke arv men interesse bunner jo i sånn gammel slave-musikk da som er basert på who's that rider (uklart) eller sjørøver-ting eller folk som på en måte bruker musikk som en terapi, det er jo veldig relevant, asså det relatere i hvert fall veldig mye te åssen æ tenker åssen musikk behandler mæ da, som æ sa i stad med at noen går til psykolog æ skriver musikk. Så akkurat i den der sangen der (navn på låt), er

kunne æ lissom sett for mæ en kaptein som står å pisker mannskapet sitt å da har du koringa som æ på en måte, hvis du tenker hierarki i band da så har du vokalisten som er på topp åsså kommer lissom disse her bandmusikerne åsså kommer koristene som skal på en måte, ja gi det lille ekstra da, få båten te å gå videre

Jeg mener sitatet over på en dekkende måte forklarer intensjonen og den musikalske ideen artist1 hadde med denne sangen.

Ettersom arbeidet med å definere passende vokallinjer for den mannlige koristen skred fram benyttet produsenten metaforer for å danne et bilde av *kontrast*. Sagt annerledes – han forsøkte å forklare hva han ville ha ut i fra det han ikke vil ha. Et godt eksempel på dette kom frem gjennom denne replikkvekslingen:

PR: Ja, det blir det, hvis, kanskje hvis du klarer på en måte veldig tydelig ”hey ho” [nynner] når det er hey ho åsså bare ”wey ho” [nynner] mindre fotball og mere ronja røverdatter

KM: ja

«Mindre fotball og mere Ronja Røverdatter» ser jeg på som to metaforer som står i sterk kontrast til hverandre. Produsenten har med andre ord sagt hva han vil ha og hva han ikke vil ha i koringen. Da denne setningen ble ytret, gikk umiddelbart mine assosiasjoner til engelske fotball-puber, Premier League og fulle supportere. Referansen til «Ronja Røverdatter» stod for meg som noe mer uklar. Jeg mente derfor det ville være relevant å spørre produsenten selv ved intervju om hva han egentlig la i de kontrasterende metaforene «mindre fotball» og «mer Ronja Røverdatter»:

Nei du husker, ja den dærre som de synger i det dærre festningen da har de en sånn sang flerstemt sang som er veldig, æ husker ikkje åssen den går nå, eh, men det er en sånn ting man bare, ting som faller, ting som man kommer på sånne ting da asså den låta der, asså den stemninga framfor drita fulle fotballsupportere som bare står å gauler så

I: litt mer tone kanskje å litt ja, litt mer følelse

PR: det er kanskje litt den stemninga man prøver å få fram å så tar man gjerne opp sånne ting som man ikkje vil ha framfor ting som man heller kunne tenke seg, hehe

Hans kommentarer underbygde det jeg oppfattet som et ønske om kontrast og å vise til hva man forsøkte å definere som «ikke ønskelig» ved innspillingen. Et annet interessant moment, som bygger på det teoretiske grunnlaget jeg gjorde rede for i kapittel to, er som han sa selv at ideene faller en plutselig inn - , i teoretiske termer -

kroppsliggjorte erfaringer lagret i langtidshukommelsen som blir trigget av sansbare stimuli.

Et annet funn i denne sammenhengen er *stemningen* (musikalsk uttrykk) man er ute etter i en sang. Jeg var selv av den oppfatning av at denne låta ga uttrykk for en sørgmodig stemning. Derfor skjønte jeg godt hans bruk av «mindre fotball» som en kontrasterende metafor til dette. Allikevel så jeg i ettertid at bruken av denne metaforen fra produsenten sin side var noe «dristig». Siden det er mangfoldige år siden jeg så filmen om Ronja Røverdatter dekodet jeg ikke helt referansen produsenten kom med om «mindre fotball, mer Ronja Røverdatter», og det er derfor ikke sikkert den mannlige koristen gjorde det heller. Ved å bruke setningen «mindre fotball mer Ronja Røverdatter» fremla med andre ord produsenten et «krav» om at mottakeren av metaforen har sett filmen og at han/hun husket den spesifikke episoden han refererte til. For det andre forventet produsenten at mottakeren er innforstått med fotballens supporter-kultur og dens tilhørende karakteristiske supporter-sang. Disse to punktene utgjør tilsammen det tredje og kanskje viktigste poenget: Setningen «Mindre fotball og mere Ronja Røverdatter» baserte seg på kontrast/ytterpunkter mellom to fenomener som produsenten *forventet* at mottakeren hadde kjennskap til. Hvis derfor mottakeren «feilet» på et av de tre punktene under, ville han/hun ikke forstå produsentens bruk av metafor og dermed heller ikke den musikalske tanken:

Etter at metaforene om «mindre fotball» og «mer Ronja Røverdatter» ble ytret i STUDIO prøvde produsenten å utdype sine musikalske ønsker ved å legge til:

PR: ja, meire ”wey o wey o”, litt sånn på bøljan blå nå er vi dritings å, hehe, ja litt den greia

KM: ja, ja ok

PR: ok, ja prøve? Hvis du har noen ideer så e det bare å kjøre på asså

KM: ja, men vi kan testa det

PR: ja

Jeg tolket setningen «litt sånn på bøljan blå nå er vi dritings» som noe paradoksalt til det produsenten rett i forkant hadde uttrykt med «mindre fotball og mer Ronja Røverdatter». Er ikke det å drikke seg full og skråle på en båt noe av det samme som å synge fotball-sanger i påvirket tilstand? Jeg tolket derfor dette på samme måte som jeg tolket foregående forklaringer av metaforer: Det kan være ytterst vanskelig å forklare en metafor fordi man blir nødt til å spille på andre kroppsliggjorte erfaringer

som nødvendigvis ikke har direkte tilknytning til det fenomenet man ønsker å forklare. Dette impliserer at selv om jeg oppfattet «mindre fotball» og «litt sånn på bøljan blå nå er vi dritings» nærmest som synonyme uttrykt, betyr nødvendigvis ikke dette at produsenten oppfattet dette på samme måte. For ham kunne disse to uttrykkene stå i sterk kontrast til hverandre. Alt beror med andre ord på hvilke erfaringer og mentale bilder man besitter.

4.3 Språk og makt

Etter å ha tolket data fra feltarbeidet samt den tilhørende transkripsjonen, og sett dette i sammenheng med svarene jeg fikk ved intervjuene, står det klart for meg at språket, og spesielt bruken av metaforer, også er et maktmiddel. Med dette mener jeg at hver av deltakerne har mer eller mindre makt i lys av sin posisjon. De innleide musikerne har makt i form av sine musikalske ferdigheter, artist1 og artist2 har økonomisk makt i rollen som oppdragsgiver, og produsenten har autoritativ makt i lys av sine kunnskaper som produsent og sjef i STUDIO. På grunnlag av sin musikalske habitus kommuniserte deltakerne ut fra erfaringer, preferanser og i lys av sine roller i STUDIO. Disse ulike posisjonene mener jeg dannet grunnlaget for et hierarki i STUDIO hvor deltakerne kommuniserte på bakgrunn av sin musikalske habitus og sin posisjon. Gjennom mine data kan det se ut til at alle var mer eller mindre innforstått med denne «hierarkiske» maktfordelingen og godtok denne. Det er viktig å understreke at disse posisjonene til tider var flytende, spesielt med tanke på produsenten. Han måtte på den ene siden opprettholde sin posisjon som administrativ og musikalsk sjef i STUDIO, men på den andre siden ta hensyn til artist1 og artist2 sine ønsker. De hadde makt i lys av sin økonomiske kapital. Selv om disse var økonomisk ansvarlige for prosjektene, samt at de satt med det siste ordet når det gjaldt det musikalske, måtte de igjen stole på at produsenten utviste stor grad av profesjonalitet og musikalsk/musikkteknologisk forståelse. Sagt annerledes: De ga fra seg mye av sin makt over eget prosjekt til produsenten. Mine funn tyder altså på at all kommunikasjon og samhandling mellom deltakerne ved de to innspillingene i STUDIO måtte forholde seg til *to* ulike maktforhold – kompetanse og økonomi - som hele tiden påvirket hverandre i et dynamisk forhold, farget av deres musikalske habitus.

Med visshet i dette kommuniserte og oppførte deltakerne seg på måter som opprettholdt deres posisjon. Av og til forekom det episoder hvor de syntes å forsøke å «klatre» i hierarkiet ved å brukte musikkteori og metaforer for å hevde seg.

Mine resultater viser også at språket ble brukt for å «nedvurdere» egne ferdigheter og kunnskaper hvis de følte seg ukomfortable og usikre.

Et annet viktig funn er hvordan glassvinduet i et innspillingstudio kan ha både positive og negative effekter på personen som spiller inn musikalsk lyd i [LR]. Ved å få blandede signaler, gjennom talk-back-mikrofonen og visuelle inntrykk gjennom glassvinduet, kan personen i [LR] bli forvirret og i verste fall føle frustrasjon. Mine funn tyder også på at på at mangel på kommunikasjon om og tilbakemeldinger på musikalske prestasjoner fremført i [LR] kan oppleves som negativt fra utøveren. Dette forsterkes ved at personen i [LR] ser at det foregår en samtale om hans/hennes prestasjoner. Personen kan derfor føle frustrasjon og avmakt fordi den ikke helt ut forstår hva som blir sagt på andre siden av vinduet.

4.3.1 «Innside-utside»

Det er ofte vanlig å konstruere et innspillingsstudio på en slik måte at kontrollrom og innspillingsrom er separate rom, men med en glassrute i mellom som muliggjør «visuell kommunikasjon» fra det ene rommet til det andre. Siden de to uavhengige rommene er meget godt lydisolert, ofte på flytende gulv og fysisk separering, er verbal kommunikasjon mellom den ene siden av vinduet til den andre umulig. Dette er selvfølgelig gjort i den hensikt i å hindre lydlig lekkasje fra [LR] til [CR]. Med andre ord – det er ønskelig at den lyden som produsenten hører i [CR] *kun* er lyden som kommer gjennom studiomonitoren. På grunn av dette er de eneste kanalene for verbal kommunikasjon mellom disse rommene talk-back-mikrofonen i [CR] og mikrofonen/mikrofonene som er koblet opp for innspilling i [LR]. Personen i [LR] kommuniserer gjennom mikrofonen/mikrofonene, og personene i [CR] hører da alt som blir sagt via studiomonitoren. Personene i [CR] kan kommunisere gjennom selektiv bruk av talk-back-mikrofonen. På denne måten kan produsenten kontrollere hva personen inne i [LR] skal høre. Denne måten for kommunikasjon er nærmest tuftet på et prinsipp om makt – kommunikasjons-flyten er åpen inn til [CR], mens talk-back-mikrofonen muliggjør selektiv informasjonsflyt inn til [LR]. Dette ment å være slik og er i seg selv er ikke et problem. Produsenten forklarte i intervjuet fordelene med talk-back-mikrofonen på denne måten:

Hehe, fordelene er jo at den bak glasset du kan velge hva den skal høre eller ikke høre, hehe, det er bare å trykke på en knapp, heldigvis! Men asså alle er jo på samme lag, det er jo ikke noe det blir jo sjeldent noe konflikt, sånn at det er jo greit, æ har jo mine tanker å ideer å sånt men det viktigste er jo at den som har som er artisten blir happy da, så hvis man på en måte trumfer igjennom med ideer som ikke artisten liker så så kan man enten bli upopulær eller så ender man opp med å at det bare blir trasha så det er bedre å bruke tid på ting som alle er enig i.

Hans kommentarer peker på viktige ting som har sammenheng med makt. Som han sa så er grunnlaget for å få til en innspilling at alle jobber sammen - konflikter løses ingenting, men at det til syvende og sist er personen/personene med økonomisk kapital som bestemmer. Han som produsent må da i varierende grad sette til side egne kreative forslag for at artisten skal bli fornøyd, noe som deretter resulterer i økonomisk inntekt for han selv og STUDIO. Derfor blir på mange måter det å kunne kontrollere hva personen på andre siden av vinduet skal høre et middel for å få frem det beste i musikeren og dermed et bra produkt.

I mitt opphold i STUDIO opplevde jeg at dette stort fungerte på en god måte, for eksempel ved innspilling av akustisk gitar i prosjekt 2. Denne innspillingen var preget av effektivitet og god stemning mellom artist2 i [LR] og produsenten i [CR]. Når det derimot var flere enn én person til stedet i [CR], forekom det ofte en dialog mellom produsenten og de andre tilstede om det som foregikk i [LR]. Gjennom egne observasjoner, og senere intervju med trommeslageren i prosjekt 2 og den kvinnelige koristen i prosjekt 1, tyder mine funn på at dette kunne oppleves som noe problematisk og frustrerende. Med andre ord – trommeslageren og den kvinnelige koristen så visuelt at det foregikk en samtale i [CR] gjennom vinduet, men kunne ikke høre hva som ble sagt fordi talk-back-mikrofonen ikke var aktiv. Under følger en kort redegjørelse av forløpet av innspillingen til den kvinnelige koristen hvor dette fenomenet forekom mest tydelig.

Jeg ankom STUDIO en dag i mai. Den kvinnelige koristen skulle i gang med å legge koring på den ene av artist1 sine sanger. Produsenten, artist1 og den kvinnelige koristen begynte dagen med å snakke om hva som kunne fungere med tanke på struktur og musikalsk uttrykk i koringen. Artist1 brakte raskt på banen en referanse til bandet Katzenajmmer og deres låt «Demon Bag». Produsenten forsøkte å finne frem til denne på Spotify slik at vi kunne lytte og dermed forstå artist1 sine ønsker.

Samtalen gikk noe over i en diskusjon vedrørende hvordan ulike synther var brukt i Katzenjammer-låta, fremfor å komme til enighet om vokal-uttrykket i artist1 egen sang. De bestemte seg riktignok forholdsvis raskt for å vente med denne diskusjonen og la den kvinnelige koristen slippe til i [LR]. Produsenten gjorde klart til opptak ved å etablere ledige spor i DAW samt å sette opp en velegnet vokal-mikrofon i [LR]. Etter det klippet han til riktig antall runder i det aktuelle partiet i sangen, slik at dette ville stemme overens med de partiene den kvinnelige koristen skulle legge koring på. Det fremgikk raskt at artist1 ikke hadde noen spesifikk ide om *hva* han ønsket at den kvinnelige koristen skulle synge. Derfor gikk en del av tiden til å avklare struktur, spesielt med fokus på harmonikk og melodikk. De ble til slutt enige om å prøve ut forskjellige ting, men hvorav et av sporene skulle være tett opp til det den mannlige koristen produserte dagen i forveien:

AT: ja. Ja, eh, ja åsså bare følg (KM) akkurat, akkurat dette sporet blir lissom å følge det samme som han synger, eller ikke det samme men den samme rytmen

PR: mm

KK: ja

AT: så kan vi heller ta den andre etterpå der du skjærer litt ut av rytmen

PR: ja!

KK: ja! æ bare prøver å åsså sier dere ja eller nei

AT: ja

Den kvinnelige koristen gikk så inn i [LR] og begynte arbeidet med å finne fram til gode vokalmessige løsninger. Hele denne innspillingen lignet på gårsdagens innspillinger av vokal med tanke på at også den mannlige koristen ikke hadde fått noen retningslinjer å gå etter. «Prøving og feiling» ble med andre ord et gjennomgående tema når det gjaldt koringen i denne sangen. Riktignok var forskjellen at artist1 når var til stedet under den kvinnelige koristen sin innspilling og ga henne tilbakemelding på hennes prestasjoner.

Måten dette ble gjort på ser jeg som interessant. Hun kommuniserte med artist1 og produsenten i [CR] ved å snakke gjennom vokal-mikrofonen hvor på de hørte alt som ble sagt. Produsenten brukte talk-back-mikrofonen slik at han kunne velge hva hun skulle høre fra samtalen som foregikk mellom produsenten og artist1 i [CR]. Ofte satt artist1 og produsenten og snakket seg i mellom om taggingene hennes. Kommentaren som ble ytret av produsenten og artist1 var i all hovedsak positive. De

gangene artist1 og produsenten ikke var helt fornøyde ga de uttrykk for dette på en nøktern og konstruktiv måte. Det finnes flere slike eksempler, et par av disse er vist under:

[KK synger]	[KK synger]
AT: det var kult!	PR: egentlig motsatt da, jo
PR: ho naila der?	AT: [uklart] den syveren der

Det som slo meg var at selv om produsenten og artist1 var positivt innstilt til hennes vokal-tagninger var hun selv ofte av en annen oppfatning: «Det var helt jævlig var det ikke?» sa hun i intervjuet senere. Hun ga uttrykk for at hun til tider var frustrert over egen vokalprestasjon og kommenterte dette med replikker som sitert eller av en slik art at det tydelig gikk fram at hennes tagninger ikke var tilfredsstillende i hennes egne ører. Dette opplevde jeg som noe paradoksalt. Før innspillingen virket hun selvsikker, både med tanke på sangteknikk og stemmekvalitet, men «degraderte» seg selv etterhvert som innspillingen foregikk. Hva kunne være årsaken til dette?

Det å synge på «utstilling», som dette i høyeste grad må sies å være, er en prosess hvor man lett kan føle seg emosjonell og nærmest avkledd. Man gir bokstavelig talt fra sitt innerste uten alltid å få spontan og samtykkende verbal respons fra tilhørerne, men kun et lydløst kroppsspråk på andre siden av glassvinduet. Hva hvis den kvinnelige koristen oppfattet en verbal kommunikasjon og et kroppsspråk på andre siden av glassvinduet som tydelig indikerte en annen oppfatning enn den som produsenten deretter ga henne gjennom talk-back-mikrofonen? Dette fenomenet har jeg valgt å kalle «innside-utside» og er med andre ord en kommunikasjonsform tuftet på verbalt språk og kroppsspråk hvor makt - materialisert og regulert i form av et glassvindu - spiller en sentral rolle. Sagt på en annen måte: Produsentens, og delvis lydteknikerens makt, synes å hvile på og bli formidlet gjennom studioets arkitektur og utstyr for øvrig. I og med at produsenten i denne sammenheng innehadde begge rollene, var hans makt også definert og overført via de materielle strukturene. Dette var et overraskende funn som jeg ikke hadde forutsett. Ikke desto mindre er det et viktig funn. Jeg vil forsøke å forklare hvorledes materialiten formidler makt i diskusjonskapitlet.

Et annet funn jeg mener er sentralt med tanke på maktrelasjoner innad i STUDIO er hvordan produsenten nærmest styrte kommunikasjons-flyten mellom de ulike deltakerne og mellom [CR] og [LR]. Kommentarene som ble ytret mellom

produsenten og artist1 om den kvinnelige koristen sine prestasjoner ble alterert, i varierende grad, da de kommuniserte med henne gjennom talk-back-mikrofonen. Replikkvekslingen under er et eksempel på dette:

[KK synger]

PR: det er noen av de som krasjer litt

AT: det e du som skal lime de sammen

[talk-back-mikrofon skrus på]

PR: ok! Den nest siste der va kjempekul!

KK: mm?

Denne replikkvekslingen viser at produsenten mente at deler av koringen ikke var helt på plass og ga uttrykk for dette til artist1 for deretter å prøve å oppmuntre den kvinnelige koristen. Replikkvekslingen nedenfor viser en mer homogen uttrykksform:

[KK synger]

PR: det e kule intervaller der, for det e veldig sånn

tydelig, eh, æ syns det passer veldig bra til den sjangeren
da

AT: ja

PR: når du har de de intervallene på slutten der

AT: ja

KK: hæ? Mer sånn eller?

PR: ja, asså det er på en måte noen intervaller som funker veldig bra syns æ

Her ser vi et eksempel på hvordan både produsenten og artist1 likte det den kvinnelige koristen fremførte og kommuniserte dette til hverandre og til henne.

Noe av hovedgrunnen til at jeg ønsket å intervju den kvinnelige koristen var nettopp med tanke på «innside-utside-fenomenet», og hennes gradvise nedvurdering av egne evner og selvtillit. Jeg stilte henne derfor spørsmål som tok opp dette:

I: noe jeg syns er veldig interessant da å som du kanskje kan fortelle litt om er hvordan du opplever det å, hvis du tenker deg (STUDIO) så ha du et glassvindu som skiller kontrollrommet fra der du står å synge. Hvordan er det å stå der å ikke høre alltid hva de andre sier, men du ser at de snakker å liksom, hehe. Hvordan er det?

KK: litt frustrerende?

På mitt spørsmål om hvordan hun opplevde situasjonen med å stå alene på den ene siden av glassvinduet svarte hun litt tvilende med spørsmålet «litt frustrerende?». Under intervjuet oppfattet jeg dette som et uttrykk for beskjedenhet, og at (?) egentlig skulle vært (!). Jeg følte at denne litt tvilende og beskjedne kommentaren skyldes et ønske om lojalitet ovenfor produsenten og artist1 og om å ikke snakke nedlatende om disse på noen som helst måte. Hun mente riktignok at det mest sannsynlig ville vært enklere og mindre frustrerende hvis struktur og melodi på vokalen var ferdig-produsert slik at hun dermed bare kunne re-produsere dette:

Nei for når du skal prøve å finne ut av noe så føler du at du bør være med på den samtalen som foregår på andre sida av speilet, men det hadde sikkert vært annerledes hvis det hadde vært noe vi hadde øvd inn hvor jeg visste ok det er dette vi jobber med [banker i bordet] Mens i den situasjonen så var det jo en sånn dærre, æ ante jo egentlig ikke hvor vi skulle. Så da skulle det gjerne kanskje vært litt sånn, hehe, ja

Slik jeg har nevnt, fremstod hun som selvsikker og avslappet i forkant av innspillingen. Ettersom arbeidet med å synge skred ferm virket det som om denne selvsikkerheten ble omvendt proporsjonal med frustrasjon over egen prestasjon. Slik jeg oppfattet det under innspillingen, og som hun selv sa i referatet fra intervjuet over, skyldtes dette sannsynligvis en følelse av å ikke ha fått øvd i gjennom materialet på forhånd og dermed en følelse av mangel på kontroll på innspillingen. Hun nevnte også et sterkt ønske om å gjøre en god jobb for artist1:

KK: å, da blir jo man jo kritisk til det man gjør sjøl, asså sånn dærre, i hvert fall når man vet at det kunne vært bedre

I: ja man blir jo kanskje litt perfeksjonist å ønsker å lissom

KK: ja eller det tenker æ i enhver situasjon lissom når du skal lage noe kunstnerisk, hehe

Som musikal-artist er hun vant med å måtte passe inn i en større helhet og dette kan gå på bekostning av egenart i stemmen. Fokuset som musikalartist ligger med andre ord i å følge strikte partiturer hvor ingenting er overlatt til tilfeldighetene, og egen kreativitet må vike for helheten:

Åsså skulle æ ønske æ var flinkere til, æ er jo veldig vant til å skulle passe inn i en mengde ofte, ikke sant som musikalartist. At æ sliter litt med å kanskje finne egenarten i stemmen da.

For æ er så vant til store, asså koring. Å følger noter asså det må du jo i musikal, det skal jo være veldig [tramper i gulvet] på ikke sant, alle stavelser skal passe på

Jeg tror derfor kontrasten med å være vant til å bli fortalt hva man skal gjøre i en musikal gjorde det vanskelig for henne å tilpasse seg artist1 sitt syn på lekenhet og «prøving og feiling». Hun fortalte videre under intervjuet at den samme situasjonen med «innside-utside» hadde vært rett ut ubehagelig hvis hun *ikke* hadde kjent artist1 og produsenten godt:

Ja men hvis ikke æ hadde kjent de så hadde det vært, da hadde det nok vært litt ubehagelig kanskje, æ vet ikke, ja kanskje. Hadde fått flere spørsmål da oppe i hodet, men samtidig så er det litt sånn dærre, æ tror jo ikke at de driver å prater skit heller

Dette tyder på at den kvinnelige koristen ville satt lang mindre pris på å bli satt i en slik situasjon om hun ikke hadde et fortrolig forhold til artist1 og produsenten. Dette vennskapet gjorde det lettere for henne å føle seg trygg. Hun sa at selv om situasjonen med å legge koring var nokså uvant, har hun gjennom egne erfaringer som regissør fra musikal-forestillinger sett behov for å holde tilbake på informasjon ovenfor utøvere:

Hehe, så det er lissom. Men samtidig så er æ jo veldig vant til, asså æ er jo ikke så vant til den prosessen men æ er jo veldig vant til prosessen vi har når vi lager musikk eller lager forestilling asså sånn så æ vet jo hvordan man får behov for å prate om ting at det ikke alltid er utøveren som trenger å høre alt, så æ vet ikke ja

Slik mine resultater viser kan det se ut til at glassveggen i et innspillingsstudio kan ha både gunstige, men også negative effekter for personen som fremfører musikalsk lyd i [LR]. Problemet oppstår når personen i [LR] får verbal informasjon gjennom talk-back-mikrofonen samtidig som han/hun ser at det foregår en annen samtale mellom deltakerne i [CR]. Dette kan føre til forvirring og i verste fall frustrasjon for personen som spiller inn. Slik jeg har gjort rede for, tyder mine funn på at den kvinnelige koristen gradvis «mistet» selvtilliten til egne vokalprestasjoner som en følge av manglende forhåndsbestemt struktur i låta, samt at hun opplevde det som noe vanskelig å forholde seg til «innside-utside-fenomenet». Selv om artist1 var flink til å gi direkte tilbakemeldinger tyder allikevel mine funn på at de selektivt utvalgte kommentarene ytret gjennom talk-back-mikrofonen kan ha vært motstridende til de visuelle inntrykkene gjennom glassvinduet.

4.3.2 Produsentrollen og fleksibel makt

Jeg har til nå gjort rede for hvordan figurativt språk blir brukt for å kommunisere rundt en innspilling av musikk i et studio. Jeg har også forklart at dette har rot i ulike maktformer. Jeg understreker igjen at «makt» i denne sammenhengen ikke nødvendigvis er forbundet med noe negativt. Å få sin vilje igjennom – enten som artist eller produsent - kan være positivt for resultatet. Slik jeg gjorde rede for i kapittel to, er våre hverdagslige samtaler og hvordan vi ordlegger oss basert på maktstrukturer. Det å oppsøke en rørlegger, en lege eller en musikkprodusent er nettopp derfor et uttrykk for at man anerkjenner deres kunnskap og deres autoritative makt. Med andre ord: Vi betaler og nærmest underkaster oss dem og deres kunnskaper. Deres kompetanse er autorisert og deres makt er autoritativ.

Ved å vise til flere språklige ytringer har jeg vist hvordan produsenten har benyttet seg av figurativt språk i kommunikasjonen med deltakerne ved innspillingene i STUDIO for å få sin vilje igjennom. Samtidig er det klart at hans musikalske habitus og tause kunnskap er avgjørende faktorer for hans bruk av figurativt språk. Allikevel mener jeg det nå kan være interessant å redegjøre for flere sider av produsentrollen. Jeg konstruerte en rekke spørsmål, både til han personlig, men også til de andre informantene som dreide seg om han og hans rolle. Sitatene under er eksempler på hva de mente kjennetegner han som produsent:

Æ har bare jobba med de to. Nei, jo æ har jobba med et par andre å. (PR) ja, hva skiller (PR) fra de andre, hm, æ veit (PR) e flink, æ har ikkje jobba mye med (PR) æ har faktisk bare spilt inn de låtene der med (PR), bortsett fra de andre banda vi har hatt sammen å sånn da men da har vi jo vært tjue år gamle å det e veldig lenge siden så det var på et helt anna stadie da. Eh, æ vet ikkje åssen æ oppfatter (PR) annerledes enn, eh, han e drikul fordi han e vennen min lissom, han var ikkje så pirkete på mitt opplegg merka æ, kanskje det e en liten downer, kanskje det e bra åsså. (BS)

Han e så lett å få med på leken, han skjønner så godt hvor bandet vil hvilket uttrykk vi vil ha, særpreg på låter som løfter det opp, han er helt rå! Det er så mye å si om han at, ja... ()...han er så ekstremt tålmodig, æ hadde sett maken! Sitter i studio i ti timer å fortsatt har lissom energi å ork til å ta det samme taket ti ganger på en gitar som er litt sur å prøver å spille en solo som ikke helt funker om å om å om igjen, det, ja det skal man lete lenge etter tror jeg hos en produsent, gir så mye av seg selv i en sånn sammenheng. (TR)

Som vi ser er det stort bare positive bemerkninger både om han som produsent, men også som kreativ utøver. Dette stemmer godt overens med slik jeg oppfattet han under innspillingene i STUDIO - stor grad profesjonelt, musikalsk kreativitet og en god menneskekjenner. Selv om han ikke hadde full oversikt over musikkteori, veide de andre kvalitetene hans opp for dette. Hans tekniske forståelse om mikrofoner, eksterne out-board-effekter osv. var også meget god og økte makten hans.³⁴

Det som allikevel imponerte meg mest under innspillingen var hans evne til å balansere sin maktutøvelse ovenfor de andre deltakerne gjennom språkbruken. Man kan med andre ord si at hans autoritative makt ikke var statisk, men flytende og fleksibel. Han forsøkte hele tiden å forholde seg til artist1 og artist2 sine ønsker, siden de var oppdragsgiverne, men også de innleide musikerne. Han ble på mange måter en «informasjons-hub» og «tolk» for å bruke et par metaforer.

I tillegg til å få greie på hvordan de ulike musikerne oppfattet produsenten ønsket jeg å spørre han direkte om hans egen selvrefleksjon samt hvordan eventuelt andre i bransjen ville karakterisert han som produsent:

PR: hehe, tålmodighet

I: hehe, tålmodighet ja. Det er en viktig egenskap ja

I: hvis jeg hadde spurt noen andre i miljøet som har vært her å spilt inn, hva tror du de ville sagt at kjennetegner deg som produsent?

PR: eh tålmodighet, hehe! Men kanskje det at på prosjekter hvor æ e mer aktiv enn andre så e det gjerne litt sånn, en sånn en slags signatur i mange av de lydene å sånt, og det er det mange som sier å det syns æ e veldig smigrende, at det e litt, at de kan høre at det er min produksjon da enten fordi æ ofte e med på å legge litt sånn enten gitar eller litt synth-ting som jo gjerne har den signaturen som æ gjerne vil ha på det da. Å det e gjerne litt sånn spaca atmosfæriske ting, hehe, æ merka tidlig at det i mange tilfeller så passer det fint å e med på å gi det litt ekstra rom

Slik replikkvekslingen fra intervjuet viser trekker han frem «tålmodighet» og «musikalske signaturer» som særegne trekk. Dette stemmer godt overens med mine egne innrykk av han samt hvordan de andre informantene beskrev han.

Mine funn tyder på at produsenten hadde en meget god forståelse for balansegangen mellom å statuere sin posisjon som musikalsk og teknisk ansvarlig,

³⁴ Ekstern hardware som for eksempel kompressor, EQ, klang og delay.

men som samtidig var svært lydhør til artistenes og musikernes synspunkter. Produsentens fleksible maktutøvelse, gode forståelse for «studio-psykologi» samt en god porsjon tålmodighet gjør han til førsteklasses produsent som både kan utvise autoritet, men også kreativitet og ydmyket.

Et viktig funn er derfor hvordan produsenter generelt bør inneha evnen til å fungere som en «informasjons-hub» samt «studio-psykolog». Med andre ord – en produsent må kunne ta i mot for så å videreformidle musikalske ønsker fra en person til en annen gjennom selektiv bruk av språk og vise tålmodighet og positivitet.

4.3.3 Vennskap og kjennskap

Slik jeg opplevde det under mine observasjoner i STUDIO, og slik det kom fram ved senere intervju, har vennskap og kjennskap mye å si når det gjelder kommunikasjon om lyd. Det er her vanskelig å komme med konkrete eksempler fra innspillingene i STUDIO fordi kommunikasjonen ofte spilte på flere aspekter enn det rent musikalske, og at personene tilstede ikke var der i lys av privatpersoner, men derimot som profesjonelle utøvere. Svarene mine informanter kom med ved intervju er heller ikke entydige – noen mente det er langt enklere å kommunisere med folk du kjenner godt, mens andre igjen hevdet det stikk motsatte. Basert på teorien rundt at språk er makt, ønsket jeg å finne ut av hvordan vennskap og kjennskap påvirker hvordan man ordlegger seg. Sagt annerledes: Varierer grad av ærlighet og hvordan man ordlegger seg ut i fra hvor godt man kjenner en person?

Jo det er jo lettere å være ærlige med de du ikke kjenner. For du slipper å møte de igjen, hehehe!. (AT)

Som trommis er det jo ofte veldig vanskelig å forklare te meg hvordan en vil ha det i forhold til følelse. Men akkordinstrument vokal bass piano, mye letter å forklare hva en vil, hvor en vil. For da har man mer akkorder som setter følelse på ting, man har et forhold til den og den akkorden, man får et drag i nedganger, akkord-sammensetninger som er mye lettere å forklare. Framfor trommer som bare er "bom" "ka" "ding" "dung" ja. (TR)

Nei det syns æ ikkje har noe å si, æ har jo min oppfatning uansett, å æ vil jo fram med den hvis ikkje det en viktigper som æ trenger å please, hehehe, åsså æ må stå å nikke å smile hele veien, det hender jo det på jobb, kunden har rett lissom da får en bare bøye seg etter det asså. (BS)

Det er jo de du har jobba lengst med. Asså det er jo sånn, å det er åsså æ merker veldig forskjell, nå har æ for eksempel jobba veldig mye med (PR) så vi har, kommuniserer godt om lyd nå føler æ, men kommuniserer med han på en helt annen måte enn æ gjør med han samtidskomponisten som æ jobba mest med. For det, med han samtidskomponisten så kommuniserer vi på en, der er vi åsså veldig ærlige men bruker helt andre ord mere asså sånn, hva heter, sonologi er det det det heter? Sånn når du snakker om tørr å våt lyd å. (KK)

Hm, ja [drar på det], men det er mye mere på personlig plan enn spesielle instrumenter men æ føler kanskje at det, de folk som har mer erfaring er lettere å snakke med fordi de har flere vinkler å har vært spilt flere ting enn folk som bare er flinke til en ting så e det vanskelig å få de til å gjøre, eller prøve andre ting som de ikkje e komfortable med. Men session-musikere e jo veldig runde i kantene hold æ på å si, fordi de e vant te å hive seg på hva som helst åsså. (PR)

Vi ser altså at de fem informantene er nokså delt i tanken på hvem det er enklest å være ærlige med om musikk og musikalske ideer. Dette er et viktig funn som henger sammen med de resultater jeg allerede har lagt fram, men også de kommende.

4.3.4 Fraskrivelse av autoritativ makt

Slik jeg tidligere har gjort rede for, tyder mine observasjoner og transkripsjoner av feltarbeidet i STUDIO på at artist2 var passiv til innspillingen av trommene på hans prosjekt. De få kommentarene han hadde gikk til produsenten som igjen videreformidlet disse gjennom egen språkbruk til trommeslageren i [LR]. Under feltarbeidet fant jeg denne passiviteten og mangelen på direkte kommunikasjon med trommeslageren som problematisk. Dette stod med andre i sterk kontrast til hvordan artist1 kommuniserte med sine innleide musikere. Nå i ettertid ser jeg, etter å ha fått en oversikt over deltakernes sosiale tilknytning til hverandre, at mengden av og hvordan kommunikasjonen foregikk i STUDIO er sterkt knyttet til dette. Med andre ord: Større grad av bekjentskap og trygghet mellom deltakerne var med på å skape gode rammer for mye og innholdsrik kommunikasjon. På bakgrunn av dette ser jeg ikke på artist2 sin mangel på kommunikasjon med trommeslageren som et uttrykk for likegyldighet eller arroganse, men derimot som beskjedenhet og mindre grad av trygghet. Dette stemmer også med de inntrykkene jeg fikk av artist1 som meget jovial, selvsikker og med en mer leken innstilling til egen musikk», mens artist2 var langt mer tilbakeholden, beskjeden og mindre åpen for kreativ «brain storming» ved innspillingen i STUDIO.

Slik produsenten forklarte i intervju, kom han med disse personlige opplevelsene av likhetene og forskjellene mellom prosjekt1 og prosjekt2:

Det som er likt at det er typ soloartist som kommer for å jobbe med låtene sine, det som er ulikt er forhåndsarbeidet som blir lagt ned før man kommer inn i studio, sånn som (AR) hadde jo flere demoer hvor han har spilt alt og programmert alt av instrumenter å sånn på forhånd så veldig mye var klart å det var bare å plukke ut de elementene å eventuelt tilføye det man følte trengtes, han hadde alle koringer og alt det var på plass og ha la alle koringene sjøl å, og de gitartinga og bass litt sånn andre stryke-ting var allerede testa ut og man hørte det på demoen at det funka. Når det gjelder (AT) var det litt mer sånn ut og kjør, æ har en kassegitarlåt åsså har æ en tekst åsså prøver vi, hehe, ser hvordan de blir

I intervju med artist1 kommenterte han dette om kommunikasjonen i STUDIO:

Veldig løs, veldig løs kommunikasjon, det er jo lissom det der med å tørre å kunne sleppe seg, ikke spikre ting for mye på forhånd å, å æ tror det får en veldig sånn, noen ganger så er det musikere som reagerer at det blir litt nervøse for det at de har ikke øvd, de er ikke forberedt, åsså er det kanskje noen som tenker sånn at, eh æ føler mæ ikke komfortabel i sånne situasjoner eller så er det noen som tenker at dette her er utrolig gøy å få lov te å uttrykke seg akkurat sånn som en føler, så den kommunikasjonen mellom mæ å (PR) har alltid vært sånn, at vi inviterer noen åsså prøver vi litt, å det syns æ funker veldig bra

Dette stemmer godt overens med mine inntrykk av de prosjektene, og som også er med på å definere de ulike artistenes personlige egenskaper. Hele prosjekt1 baserte seg på artist1 sin holdning rundt «lek», og at veien blir til mens man går (spiller). Prosjekt2 baserte seg derimot på en demo som var så og si ferdige – ting måtte bare spilles inn. Produsenten kommenterte i intervju at en slik fremgangsmåte er langt mer tids-besparende og effektiv i forhold til økonomi:

Det er veldig smart for da slipper man å bruke tid på det i studio, å i mange tilfeller så er det sånn at man vraker deler av en låt før man kommer te studio framfor å prøve det i studio å så bruke en dag på det å finne ut at det ikke funker

Det var gjennomgående under mitt feltarbeid at artist2 hadde klare ideer og ønsker til hva som skulle bli spilt når det gjaldt bass, synt-bass, piano og akustisk gitar. Han spilte selv inn mye av dette selv og behøvde derfor nødvendigvis ikke kommunisere med andre innleide musikere om hans ønsker. Det var kun produsenten og meg selv som var til stedet da artist2 spilte inn akustisk gitar og piano. Da produsenten la synt-

bass og elektrisk bass opplevde jeg at artist2 virket langt mer trygg enn under innspillingen av trommene, og derfor fløt kommunikasjonen bedre.

I utarbeidelsen av intervjuguidene for de innleide musikerne i begge prosjektene konstruerte jeg spørsmål som omhandlet deres inntrykk av samarbeidet og kommunikasjonen i STUDIO. De fleste syntes stort sett samarbeidet og kommunikasjonen innad fungerte godt. Da intervjuet med trommeslageren skulle finne sted, var han ivrig etter å uttale seg om sitt inntrykk av artist2. Han forklarte at han opplevde kommunikasjonen med artist2 som noe problematisk; ikke fordi de gikk dårlig overens, men fordi artist2 var svært passiv og kom med få kommentarer angående innspillingene til trommeslageren:

TR: (AR) var ganske passiv, under hele innspillinga, det var mer (PR) som dreiv den kommunikasjonen med tanke på type spill, type følelse. Så det blei æ, faktisk litt provosert...

I: ok?

TR: ...at han tok såpass avstand da, ikke, han hadde ikke noen formening om hvordan det skulle låte, han visste ikke hvordan trommene skulle være, det er jo positivt for meg bra for meg da kan æ være mer kreativ, men når æ da byner å la mine ideer vandre fritt, så er det fort vanskelig i etterkant da hvis han føler at det blir feil, å det e veldig vanskelig å kjenne der å da, men kjenner han det etterpå så må en kanskje inn å det blir en enda lenger prosess, heldigvis ble det ikke det den gangen her

Som vi ser av sitatet, opplevde trommeslageren passiviteten til artist2 som problematisk. Han sa selv at han liker å stå fritt i selve utformingen av strukturen på trommene, men at han så må få tilbakemelding, noe han her ikke fikk av artist2. Jeg nevnte i intervjuet at jeg også opplevde artist2 som noe passiv og at han ofte ikke kommenterte direkte til trommeslageren om hva han syntes:

TR: nei det blir heller at æ legger fram mine ideer, spør om han liker det, får et ja eller nei, å det var som oftest ja, så da, hehe, da var vi jo enig da heldigvis! Men hvis man kommer i en setting hvor det blir en liten fight der så er det vanskelig for meg å vite hvor han vil når han ikke har noen formening om det

Han var også bekymret for at artist2 sin passive holdning under innspillingen kunne ha ført til at artist2 ved senere gjennomlyttinger ikke var fornøyd, og at trommeslageren dermed måtte gjøre nye innspilninger. Slik det viste seg var artist2 godt fornøyd med trommeinnspillingen: «...nei, han var kjempefornøyd å syns det var

drittfett. Men, æ ønsker at frontfigur i et band har veldig klare meninger om hvordan det skal låte» (TR). På spørsmål om han følte at egne ideer og forslag ble godt mottatt av artist2 og produsenten svarte han samtykkende til det:

Ja. Absolutt! Når det spørsmålet og den greia der først kom at æ hadde mulighet til å fram med mine ideer da hadde æ på en måte satt en standard allerede på låtene å da prøvd å krydre det litt med små finurligheter som gjør det litt finere, som funka veldig bra. Så vi var veldig enig, det funka, mm

I tillegg til å få svar på hvordan han opplevde at egne ideer og forlags ble mottatt ønsket jeg å få hans synspunkter på samarbeidet mellom artist2 og produsenten:

Som æ syns ikke han hadde i denne sammenhengen, men det tok som da gjør (PR) så bra som han er, tar (PR) ansvar. Tar han ansvar å, prøver å forklare sin mening om det, hvordan han synes låta er, å skal låte

Han nevner i denne sammenhengen at det var vanskelig å gi noe generelt svar på hans opplevelse av samarbeidet mellom artist2 og produsenten fordi han under store deler av oppholdet i STUDIO satt i [LR] og dermed ikke hørte hva som ble kommunisert i [CR].

Dette mener jeg er indikasjoner på et annet viktig funn som jeg tror ubevisst var med på å forsterke følelsen av frustrasjon fra trommeslageren sin side: Dette er nok et eksempel på «innside-utside» hvor trommeslageren kan ha sett artist2 kommunisere med produsenten rett i etterkant av en et opptak. Når da trommeslageren ikke fikk umiddelbar respons fra artist2, men *kun* gjennom produsenten, kan dette ha bidratt til hans opplevelse av artist2 som passiv og lite deltakende.

Mine resultater tyder på at passivitet og mangel på deltakelse rundt og i kommunikasjon om en innspilling fra en oppdragsgiver kan oppleves problematisk fra en innleid musiker. Selv om man som musiker har en presis og detaljert demo-innspilling å gå etter er allikevel tilbakemeldinger fra oppdragsgiveren uunnværlig. Er man leid inn som musiker er det svært ønskelig, for å prestere maksimalt, å få direkte reaksjoner og kommentarer fra personen som har betalt for dine musikalske tjenester. Derfor tyder mine funn på at mangel på autoritativ makt i slike settinger er mye mer problematisk enn det motsatte.

Mine funn tyder også at «innside-utside» var medvirkende til trommeslagerens negative reaksjoner som kom frem i intervjuet. Selv om trommeslageren opplevde innspillingen som noe frustrerende var allikevel artist2 godt fornøyd med resultatet, som til syvende og sist er det avgjørende for det endelige musikalske uttrykket samt en god «musikalsk attest» til trommeslageren. Selv om jeg erkjente at artist2 var passiv og fåmælt under innspillingen til trommeslageren, forstod jeg ikke der og da problemene denne passiviteten skapte for trommeslageren. Det var først ved intervju at trommeslageren forklarte meg dette.

Dette er i seg selv et viktig funn med relevans for annen tilsvarende forskning: De data og de resultater man sitter igjen med etter et feltarbeid kan være mangelfulle og i verste fall villedende. Det er først når man konfronterer deltakerne om gitte episoder/ytringer gjennom intervju, hvor de føler seg komfortable og trygge, at man kan komme nærmere en «sannhet». Metaforen «toppen av isfjellet» kan belyse dette: Ved å kun utføre feltarbeid vil man få et inntrykk av hva som foregår, men det er først når man spør direkte at man ser hva som virkelig ligger under overflaten.

4.4 Oppsummering av sentrale funn

Jeg har i dette kapitlet forsøkt å legge fram mine resultater. Mine funn tyder på at de mest sentrale faktorene som påvirker kommunikasjon om musikalsk lyd i et innspillingsstudio er basert på musikalsk habitus, metaforer og makt. Derfor er bruk av onomatopoetika, metaforer og assosiasjoner ved kommunikasjon om musikalsk lyd uløselig knyttet til de ulike deltakernes tause kunnskap og deres roller i studioinnspillingen og deres utøvelse av makt.

Slik jeg har forklart fungerer onomatopoetika utmerket som et strukturerende verktøy ved kommunikasjon om trommerytmer i kombinasjon med metaforer som uttrykkskapende språklig middel. Ved kommunikasjon om innspilling av andre instrumenter, som for eksempel el-bass, fungerer onomatopoetika langt dårligere og deltakerne må derfor ty til andre virkemidler for å komme frem til et endelig produkt.

Mine funn tyder også på at metaforer er makt i den forstand at metaforer blir brukt for å statuere seg selv og sin posisjon under en innspilling i STUDIO, samt å få sin vilje igjennom. Det viser seg også at mangel på deltakelse fra en oppdragsgiver i

utarbeidelsen av musikalsk struktur og uttrykk kan oppleves som lang mer problematisk fra den innleide musikeren sin side.

Resultatene mine ser også ut til å indikere at materialisert makt, her gjennom et glassvindu i innspillingsstudioet, har både positive og negative effekter for personen som spiller inn musikalsk lyd ved at personen kan føle seg utelatt fra kommunikasjonen som foregår på andre siden av vinduet. Dette tror jeg kan bidra til å redusere kvaliteten på det endelige musikalske produktet.

Kapittel 5

Drøfting og konklusjon

5.1 Funn som bør drøftes

Formålet med denne masteroppgaven var å studere kommunikasjonen ved innspiling av musikalsk lyd i et innspillingsstudio. Slik jeg forklarte innledningsvis er det gjort lite forskning på nettopp dette. En av de viktigste årsakene tror jeg beror på at tillatelse til å følge innspilling av ulike produksjoner er ytterst vanskelig å få. Innspilling av musikk er en meget personlig, men samtidig økonomisk kostbar aktivitet, hvor både produsenter, musikere og plateselskap ikke ønsker innblanding fra utenforstående. Problemet jeg selv hadde med å få innpass i et studio (se metodekapitlet) er nok ikke et enkelttilfelle - andre forskere har sannsynligvis opplevd lignende. Jeg hadde sannsynligvis en god porsjon flaks som fikk muligheten til å slippe til. Det er å håpe at flere prosjekter kan bli gjennomført slik at mine funn kan bli testet av andre forskere.

Hvordan stemmer mine funn innbyrdes? I og med at jeg var tilstede under to produksjoner er det interessant å sammenlikne og diskutere likheter og forskjeller mellom disse produksjonene, med henblikk på hvilke faktorer som påvirker kommunikasjonen om musikalsk lyd i et innspillingsstudio. Dessuten, hvordan stemmer mine funn med funn fra andre undersøkelser? Det er også verdt å diskutere. Og til slutt, hvordan stemmer mine funn med de teoretiske perspektivene som ble presentert i kapittel 2? Dette er spørsmål som skal behandles i dette kapitlet.

5.2 Likheter og ulikheter i produksjonene

Slik jeg argumenterte for i metodekapitlet, ønsket jeg å få minimum *to* ulike innspillings-konstellasjoner slik at jeg ville ha et sammenligningsgrunnlag. Mine resultater viser at utgangspunktet for disse prosjektene var svært likt; to uavhengige mannlige artister som leide inn eksterne musikere. Basert på egne observasjoner

under feltarbeidet, transkripsjon av lydopptakene gjort i STUDIO og av senere intervju, ser jeg allikevel relativt markante og interessante forskjeller. For det første ser det ut til at kjennskap/mangel på kjennskap mellom artisten, produsenten og de innleide musikerne spilte en sentral rolle for kommunikasjonen mellom partene. I prosjekt 1, hvor stort sett alle kjente alle, var maktforholdene mer utvisket som igjen førte til at kommunikasjonen mellom deltakerne generelt opplevdes som mer jovial og vennskapelig. Dessuten, mine opplevelser fra STUDIO og transkripsjonene av lydopptakene viser at deltakerne i prosjekt 1 brukte generelt flere metaforer og figurativt språk generelt. Dette har sammenheng med deltakernes musikalske habitus som varierte stort, og metaforer og figurativt språk derfor ble en viktig del av kommunikasjonsstrategiene i forståelsene av hverandres musikalske ønsker og ideer.

Dette stod i kontrast til prosjekt 2 hvor artist2 ikke hadde noe tidligere vennskskapsforhold til hverken produsenten eller den innleide trommeslageren. Dette kan være noe av årsaken til at kommunikasjonen her var gjennomgående mer sparsom, med tanke på metaforbruk og figurativt språk. En annen faktor er at både artist2, produsenten og trommeslageren alle hadde kjennskap til generell musikkteori og at man derfor nødvendigvis ikke behøvde kun å benytte seg av metaforer og figurativt språk i kommunikasjonen om musikalsk lyd. Man kan med andre ord si at deltakerne i prosjekt 2 hadde mer identiske musikalske habituser enn deltakerne i prosjekt 1, og at dette derfor spilte inn på deres bruk av metaforer og figurativt språk. En annen viktig grunn er at produsenten hadde en mer definert autoritativ makt i prosjekt 2, og at artist2 forholdt seg forholdsvis passiv gjennom hele innspilingsprosessen, sammenlignet med artist1 i prosjekt 1.

Tross disse forskjellene, som absolutt var viktige for framdrift og gjennomføringen av innspillingene, var det klart at musikalsk habitus, metaforer og makt var avgjørende for kommunikasjonen i begge produksjonene. Sagt på en annen måte: Deltakerne i de to produksjonene hadde ulik musikalsk habitus, evne til å bruke metaforer og vilje til å bruke sin makt. Disse faktorene påvirket kommunikasjonen om musikalsk lyd betydelig.

Mine funn indikerer at lydstudioer generelt kan og bør være mer bevisste på de maktstrukturer som er gjeldende under innspiling av musikalsk lyd. For det første har produsenten i lys av sin autoritative makt et stort ansvar ovenfor oppdragsvier, men også ovenfor innleide studiomusikere. Tidsbruken på utforming av det rent musikalske og kreative må balanseres ut i fra de økonomiske rammene for prosjektet.

Samtidig bør produsenten informere oppdragsgiveren om at kommunikasjon med de innleide musikerne er meget viktig for en god og åpen dialog i studio for å oppnå en best mulig innspilling. Sagt annerledes: Det er avgjørende at alle de involverte i en innspilling er klart over de rollene de trer inn i, samt hvilket ansvar, både musikalsk, men også kommunikasjonsmessig, dette innebærer.

5.3 Mine funn i lys av tidligere forskning

Hvordan stemmer mine resultater med tidligere forskning? Slik jeg har forklart, er det gjort lite forskning på kommunikasjon om musikalsk lyd i et musikkstudio. Etter mine søk i ulike databaser, både norske og utenlandske, kan jeg ikke se at noen har gjort en identisk studie som mitt prosjekt. Bråthen sin avhandling *Metaphor as a Communication Strategy within a Pop Music Recording Setting* (2013) er etter mitt skjønn det arbeidet som er mest omfattende og tettest opptil min problemstilling. Jeg mener at et av hennes viktigste bidrag til ny viten innen feltene musikk sosiologi og kognitiv metafor teori er hennes dokumentasjon av at innspilling av musikk må sees som en *prosess* og ikke kun et produkt. At figurativt språk er viktigere enn tidligere, antatt når det gjelder musikerens kommunikasjon om musikalsk lyd, er også et sentalt funn (Bråthen, 2013). Slik jeg også har argumentert for i denne oppgaven, bør innspilling av musikk og kommunikasjonen rundt dette sees som en prosess over tid, men vi har et noe ulikt syn på hvilke sider ved kommunikasjonen som er viktig i en slik sammenheng. Hun hevder at ikke all kommunikasjon i studio er viktig for prosessen, og at utenom-musikalske kommentarer, som vitser og lignende, ikke påvirker kommunikasjonen som helhet. Jeg har argumentert for et motstridende syn på dette og lagt vekt på at all kommunikasjon er viktig.

Selv om Bråthen og jeg hadde et ønske om å studere kommunikasjonen i et innspillingsstudio var våre metodiske tilnærminger vesentlige ulike. Slik jeg har nevnt, baserte hun sin forskning på *egen* musikk og musikkproduksjon. Det vil med andre ord si at hun ikke trådte inn i et nytt felt hvor deltakerne var ukjente for henne. For meg var det omvendt. Dette er en av de mest vesentlige forskjellene på hennes og mitt prosjekt. Etter flere års studier og samspill med musikerne i bandet er det opplagt at hennes og deres interne kommunikasjon og vennskapsbånd har hatt en positiv påvirkning både på det musikalske resultatet og effektiviteten i innspillingen. Jeg

stiller meg derimot noe undrende til denne måten å forske på seg selv. En redusert grad av objektivitet kan ha influert både på resultatene og tolkningen av disse. Hun sier riktignok selv at: "As an insider, the researcher runs the risk of not being able to provide the necessary objectivity" (Bråthen, 2013, s. 37). Det virker likevel som om hun har et noe "anstrengt" forhold til det å benytte et ordinært feltarbeid i studie av kommunikasjon om musikalsk lyd:

The participants are not strangers whose field I am entering simply to observe them. I am not trespassing on their privacy, disturbing them as I carry out my research, or making friends with them just for the sake of gathering information (i.e. coming in as an outsider, going into their field to collect information and extract knowledge). (Bråthen, 2013, s. 41)

Dette løste hun altså med å studere et felt og informanter hun hadde et nært musikalsk og personlig forhold til. Slik jeg har gjort rede for i mitt metodekapittel er kjennskap til feltet viktig for å få gode og troverdige data. Dette gjør at man raskt kan oppfatte, tolke og forstå fenomener og kommunikasjon i et felt. Hvis man derimot blir for tett knyttet til feltet og dets deltakere, kan ens resultater bli påvirket av dette. Hvor lett var det for deltakerne i Bråthens prosjekt å uttrykke uenighet om musikalske valg? I hvilken grad var Bråthen oppmerksom på sin egen makt og de andres avmakt? I hvilken grad evner forskeren å tolke dataene kritisk med et slikt utgangspunkt? I mitt prosjekt var derfor et av mine sentrale teoretiske og etiske prinsipper å finne en kontekst og informanter jeg *ikke* hadde et forhold til fra før. Jeg mente dette var viktig i et forsøk på å oppnå mest mulig grad av objektivitet. Det må igjen nevnes at det holdt på å bli prosjektets "Akilles-hæl", med tanke på den manglende responsen jeg møtte fra de ulike studioene i få delta. Fordi de ikke kjente meg, var de motvillig til å slippe meg inn. Samtidig er jeg jo ikke helt fremmed på dette feltet - jeg er vant til å kommunisere om musikk og spille sammen med andre, og jeg hadde nettopp sammen med mitt eget band gjennomført en innspilling av en LP/CD. Jeg hadde nok kunnskap og nærhet til feltet, men foretrakk å være «ukyndig» og ha en viss distanse for å influere minst mulig på kommunikasjonen om musikalsk lyd i innspillingsstudioet. Jeg mente det også var grunnleggende etisk riktig å anonymisere informantene, noe Bråthen ikke har gjort i sin avhandling. Det tror jeg taler til fordel for objektiviteten i mine funn.

Som nevnt tidligere, viser mine transkripsjoner fra innspillingene i STUDIO at

metaforer ble hyppig brukt i kommunikasjonen om musikalsk lyd. Dette samsvarer med Bråthen (2013) sine funn i hennes feltarbeid. Jeg gikk allikevel et steg lenger og intervjuet informantene direkte om deres opplevelser og tolkninger av de ulike metaforene. Jeg mener at kombinasjonen av feltarbeid og intervju har gitt meg en bedre forståelse av det intrikate samspillet mellom musikalsk habitus og kommunikasjon om musikalsk lyd. Som jeg viste i resultatkapitlet, kom det fram en del interessante nyanser og oppklaringer som jeg ikke hadde kunne avdekke om jeg ikke hadde benyttet denne doble metoden, eller triangulering som det også kalles.

Musikalsk habitus er et begrep Bråthen ikke benytter i sin avhandling. Hun bruker det noe mer vage begrepet "bakgrunn" (s. 42). Jeg mener at musikalsk habitus, med utgangspunkt i Rimmer (2006, 2010, 2012) sin viderføring av Bourdieu, er et høyst relevant begrepet og bør benyttes når man studerer menneskers kommunikative og musikalske evner ved innspilling og kommunikasjon om musikk. Begrepet har også stor overføringsverdig til andre studier innen musikkvitenskap når man ønsker å studere en persons musikalske og kommunikative ferdigheter.

Jeg nevnte innledningsvis at Bråthen (2013) opererte med tre hypoteser. I avhandlingens slutfase konkluderte hun med at maktforhold og deltakernes posisjon spiller en sentral rolle i deres bruk av figurativ språk (s. 189). Mine funn ser ut til å underbygge dette. Allikevel får jeg inntrykk av at Bråthen ser på produsentens maktbruk og posisjon som noe mer "statisk" og mindre dynamisk enn mine tilsvarende tolkninger av produsenten i mitt prosjekt. En viktig medvirkende årsak til dette beror på at produsenten i Bråthens prosjekt kun var produsent. Han hadde med seg en lydtekniker som ansvaret for alt det tekniske. Derfor er det rimelig å tro at produsenten her hadde en mer klar og definert rolle i motsetning til produsenten i mitt prosjekt som hele tiden så ut til å tilpasse sin maktutøvelse og språklige ytringer.

Bråthen hadde også en hypotese om at fysisk isolasjon og ikke-visuell kontakt mellom deltakerne i studio bidro til oftere bruk av metaforisk språk. Hennes resultater tydet derimot på at det ikke fantes en nevneverdig sammenheng i så måte, og at deltakerne ikke brukte mer eller andre metaforer enn ved kommunikasjonen i øvingsrommet eller i kontrollrommet mellom taggingene. Dette funnet står derfor noe i kontrast til det Boerger (2005) fant i sin studie av kommunikasjon med bruk av figurativt språk gjennom ulike kanaler eller medium. Den sistnevnte studien viste at nettopp kanalene, enten det er ansikt til ansikt eller via epost man kommuniserer gjennom, har stor betydning for det figurative språket man bruker. Det er to vesentlige

forhold som her bør nevnes og som kan forklare de ulike konklusjonene Bråthen (2013) og Boeger (2005) kom fram til. Musikerne i Bråthens prosjekt var godt fortrolig med materialet *før* de gikk inn i hver sitt isolerte rom og spilte inn sin musikalske lyd. Bråthen (2013) forklarer dette på denne måten:

By the time the participants leave the rehearsal room and enter the studio their use of metaphor may well have become habitual, i.e. they have already grown accustomed to certain codes based on images, and thus the fact that they are separated from each other has no effect on the amount of figurative language used to describe and discuss musical elements. (s. 191-192)

I Boerger sitt prosjekt, kjente ikke deltakerne hverandre og fikk heller ikke mulighet til å prate sammen før eksperimentet tok til - det figurative språket ble derfor ikke habituert.

Mitt prosjekt befinner seg et sted mellom Bråthen og Boerger sine studier. Grad av kjennskap mellom deltakerne og ferdigstilte musikalske arrangementer varierte i prosjektene jeg overvar. Dette tyder med andre ord på at fortrolighet til materialet en kommuniserer rundt og behandler har stor påvirkning på ens bruk av figurativt språk. Mine funn tyder med andre ord på, i likhet med Boerger sine konklusjoner, at materialisert makt i form av ulike kanaler for kommunikasjon har stor betydning for deltakernes bruk av figurativ språk, avhengig av deltakernes kjennskap til materialet og til hverandre.

En annen vesentlig forskjell mellom Bråthens og mitt prosjekt er at hun tok utgangspunkt i tre musikalske attributter; dynamikk, lyd og vokaluttrykk, da hun studerte deltakernes bruk av metaforer om dette. Dette er en ganske stor avgrensning av det antall attributter som kan tenkes å bli anvendt i kommunikasjonen om lyd i et lydstudio. Jeg valgte å være mer åpen og se på anvendelsen av metaforer som uttrykk for musikalsk habitus og taus kunnskap fremfor å se detaljert på metaforene i seg selv.

Slik jeg nevnte i innledningskapitlet utførte Porcello (2004) en undersøkelse hvor han så på kommunikasjonen om trommelyd i et innspillingsstudio. Hans resultater tydet på at de erfarne studioteknikere besitter en annen diskursiv praksis som gjør at de kommuniserer om lyd på en annen måte enn en student som er under opplæring på feltet. Han hevder med andre ord at det ikke er nok å kun besitte de tekniske kunnskapene det å bli en dyktig studiotekniker innebærer, men at man også må kunne beherske samme språk. Selv om Porcello aldri bruker betegnelsene «makt»

eller «musikalsk habitus» i sin artikkel opplever jeg allikevel disse begrepene som underliggende og som en *rotmetafor* for hele hans argumentasjon.³⁵ Derfor ser jeg klare paralleller til min egen studie og mine egne funn vedrørende musikalsk habitus og makt i forhold til hvordan man snakker om musikalsk lyd.

Schmidt Horning (2004) sine påstander om at musikkprodusenters tause kunnskap ikke har blitt mindre viktig de siste årene, men kun blitt re-konfiguert, ser også ut til å stemme overens med mine inntrykk av produsenten i STUDIO. I tillegg til å besitte stor musikkteknologisk innsikt opplevde jeg produsenten som svært oppdatert og operativ på det nyeste innen plug ins, MIDI-manipuleringsverkøy og generell digital lydbehandling.

Slik jeg gjorde rede for i resultatkapitlet, opplevde jeg produsenten som meget tålmodig og en god mennekjenner. Hans autoritative makt ble brukt dynamisk og fleksibelt, og han «spisset» kommunikasjonen ut i fra hvem han snakket med. Derfor synes mine resultater å være i tråd med det Pras, Cance, & Guastavino (2013) kom fram til gjennom sine intervjuer med de anerkjente musikkprodusentene. Balansen mellom tålmodighet/effektivitet og autoritet/likestilt er noe en dyktig produsent må kunne finne og beherske i samspillet og dialogen med en artist.

5.4 Samsvar med teoriene

Hvordan stemmer mine funn med det teoretiske grunnlaget for denne oppgaven? Gjennom våre gener og vår biologi er vi fra fødselen av disponert for ulike former for atferd som senere formes av det miljøet og de menneskene vi omgås. Et individs sammensetning av økonomisk, kulturell og sosial kapital vil derfor hele tiden påvirke ens posisjon i det sosiale rom og ens habitus over tid (se Bourdieu, 1977). Derfor vil langvarig øving og utøvelse på et musikkinstrument eller bruk av musikkteknologi påvirke våre mentale strukturer som igjen blir til en del av vår musikalske habitus. Med andre ord dannes vårt begrepssystem og musikalske habitus gjennom kroppsliggjorte erfaringer. Slik jeg har vist i denne avhandlingen ser det ut til mine informanternes musikalske habitus var sterkt preget av deres musikalske barndom og senere utdanning og utøvelse. Deres ferdigheter var blitt en del av deres tause

³⁵ *Rotmetafor* - en grunnleggende måte å tenke på (se Fangen, 2004, s. 180)

kunnskap som igjen kom til uttrykk ved en innspilling av musikalsk lyd. På bakgrunn av sin musikalske habitus og tause kunnskap inntok de ulike roller og maktposisjoner ved innspillingen og kommuniserte med hverandre med bakgrunn i dette. Siden de alle hadde unike erfaringer som var blitt en del av deres habitus, ble av og til metaforer misforstått. Dette stemmer godt overens med teoriene rundt bilde-skjema og kryss-domene-kobling (Snyder, 2000; Zbikowsky, 1997). Sagt annerledes: Hvis to mennesker besitter svært ulike erfaringer vil de nødvendigvis ikke tolke meningsinnholdet i en metafor helt identisk, som mitt funn rundt opplevelsen av «arabisk skala» er et eksempel på. Opplevelsen av et slikt meningsinnhold er kontekstavhengig og kan derfor variere fra setting til setting. Lakoff & Johnson sin teori i *Hverdagslivets Metaforer* (2003) om at metaforer er grunnlaget for vårt begrepssystem ser ut til å kunne knyttes til Bourdieu sitt begrep om habitus. I hvert fall ser jeg det som en interessant mulighet ut fra mine funn. Jeg har ikke valgt å legge fokuset på selve *inndelingen* av metaforene jeg fant i de tre kategoriene Lakoff & Johnson snakker om - orienteringsmetaforer, ontologiske metaforer og strukturelle metaforer. For meg var det *funksjonen* til metaforene som var mest interessant. Skulle jeg ha avdekket de ulike metaforformene i tråd med Lakoff & Johnsons inndeling, måtte undersøkelsen ha vært designet noe annerledes. Med andre ord så jeg ikke på selve metaforene som entiteter, men derimot intensjonene bak, selve bruken av dem samt opplevelsene av metaforene.

Mine funn ser også ut til å stemme godt overens med teorien til Blakar i *Språk er Makt* (2006) om at «språk er makt». Selv om makt dreier seg om å få sin vilje igjennom, også mot andres vilje, kommer det tydelig til uttrykk ved innspillingene i STUDIO at produsenten hele tiden tilpasset språket og sin egen maktbruk i forhold til hvem han kommuniserte med, som for eksempel hans forklaring av struktur og uttrykk til trommeslageren i prosjekt2. Det er derimot ikke gitt at vi er bevisste på dette når vi kommuniserer med andre gjennom bruk av metaforer, argumenter og retoriske virkemidler. Poenget er at makt alltid vil ligge under kommunikasjonen mellom to eller flere mennesker, og at språklige ytringer derfor aldri er helt nøytrale (Blakar, 2006). Dette skyldes at vi som mennesker hverken er biologisk eller sosialt identiske med hverandre. Mine resultater tyder på at de metaforene vi bruker, bevisst eller ikke, er tuftet på et prinsipp om makt. "Språk er makt" kan derfor også formuleres som «metaforer er makt».

Det som kom som en overraskelse under analysen av datamaterialet, var den makt som ble formidlet gjennom studioets arkitektur og utstyr. Dette hadde jeg ikke tenkt på som en mulig faktor under teorigjennomgangen og i metoderefleksjonen. Dag Østerberg er en sosiolog som etter min mening gir et godt innblikk i hvordan våre sosio-materielle omgivelser formidler makt. Denne delen av Østerbergs materiellteori kommer tydeligst fram i hans drøfting av Webers maktformer: autoritativ, legal og karismatisk makt (Østerberg, 1974). Østerberg mener disse maktformene ikke dekker alle maktformer fordi makt også har en materiell basis. Det finnes en maktform, kanskje den viktigste, som det å utøve makt på grunnlag av andres makt formidlet ved materiellstrukturene. Dette diskuterer ikke Weber. Østerberg trekker fram tre slike eksempler på materielle maktformidlingsstrukturer. Jeg skal nevne en. Det er massemediene. En stemme i radioen kan vanskelig sies i mot. Uansett hvor sterkt vi reager på det som blir sagt, kan vi ikke der og da, korrigere eller argumentere mot det som blir sagt. Dette kom tydelig til syne gjennom mine observasjoner i studio og mine informanters kommentarer på fenomenet «innside-utside».

5.5 Avsluttende kommentarer og veien videre

Slik jeg gjorde rede for i metodekapitlet, satt jeg etter endt feltarbeid og tilhørende intervju på en stor mengde data. Slik jeg har presisert, ser jeg på all kommunikasjon som vesentlig for den overordnende kronologiske helheten i samtalene som foregikk i STUDIO. Jeg måtte nødvendigvis velge ut spesielt interessante momenter som kunne besvare min problemstilling på best mulig måte basert på denne oppgavens rammer. Jeg understreker igjen at mine funn tyder på at musikalsk habitus, metaforer og makt er de tre mest sentrale faktorer som påvirker kommunikasjonen om musikalsk lyd i et innspillingsstudio.

Blant annet valgte jeg i denne omgang å utelate *kroppsspråk* som en del av fokuset for studien. Det er opplagt at kroppsspråk har en avgjørende påvirkning på hvordan vi mennesker kommuniserer med hverandre, både alene, men også i samspillet med opplevelser av verbale ytringer. Mine funn rundt "innside-utside-fenomenet" er i høyeste grad et eksempel på dette, hvor man ser at personene på andre siden av vinduet kommuniserer, men at man ikke hører hva som blir sagt. Dette

mener jeg er en idé til videre forskning.

Da jeg begynte arbeidet med mitt master-prosjekt for nærmere to år siden hadde jeg et lite, men ubeskjedent, håp om å utforme en teori som kunne forklare kommunikasjon om musikalsk lyd på en elegant og kortfattet måte. To år senere er jeg derimot betraktelig mer ydmyk og innser at dette fortoner seg som langt mer komplisert enn først antatt. Slik jeg kan se, og som jeg har forsøkt å gjøre rede for i denne oppgaven, er de metaforene vi bruker for å beskrive sanseinntrykk og ideer uløselig knyttet til den vi er, både som biologisk og sosialt vesen. Derfor er det ikke så rart at noen har en nøktern og kontrollert måte på å uttrykke seg på, mens andre bruker store og kraftige kroppsbevegelser og pompøse verbale ytringer når de skal beskrive fargen på en blomst, duften av en gammel malt-whisky eller lyden av en hardingfele.

Jeg håper mine funn antyder hvor kompleks og interessant kommunikasjonen om musikalsk lyd i et innspillingsstudio er og hvorledes denne påvirkes av faktorer som musikalsk habitus, metaforer og makt.

Litteraturliste

- Barten, S.S. (1998). The Use of Motor-Affective Metaphors in Music Instruction. *Journal of Aesthetic Education*, 32 (2), 89-97. Hentet fra:
<http://www.jstor.org/stable/3333561>
- Barzilai-Nahon, K. (2008). Toward a Theory of Network Gatekeeping: A Framework for Exploring Information Control. *Journal Of The American Society For Information Science And Tchnology*, 59(9), 1493–1512. doi: 10.1002/asi.20857
- Becker, J. (2010). Exploring the habitus of listening: anthropological perspectives. I P. N. Juslin & J. A. Sloboda (Red.), *Handbook Of Music And Emotion: Theory, Research, Applications*. (s. 127-158). Oxford: Oxford University Press
- Bijker, W. E. (1995). *Of Bicycles, Bakelites, and Bulbs: Toward a Theory of Sociotechnical Change*. Cambridge, Mass.: The MIT Press
- Blakar, R. M. (2006). *Språk er makt* (7. utgave). Oslo: Pax Forlag A/S
- Boerger, M. A. (2005). Variations in Figurative Language Use as a Function of Mode of Communication. *Journal of Psycholinguistic Research*, 34(1), 31-49. doi: 10.1007/s10936-005-3630-9
- Bonde, L. O. (2009). *Musikk og Menneske*. Fredriksberg: Samfundslitteratur
- Bourdieu, P. (1977). *Outline of a theory of practice*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Bourdieu, P. (1984). *Distinction. A Social Critique of the Judgement of Taste*. London: Routledge.
- Bråthen, E. S. (2013). *Metaphor as a Communication Strategy within a Pop Music Recording Setting*. (Doktoravhandling). Universitetet i Agder, Kristiansand.
- Cambell, N. A., Reece, J. B. (2008). *Biology* (8. utgave). San Francisco: Pearson Benjamin Cummings
- Crossley, N. (2001). *The Social Body. Habit, Identity and Desire*. London: Sage Publications
- Dahl, T. B. (2002). *Korkunst. En bok for dirigenter*. Stavanger: Cantando

- Danielsen, A. & Nordli Hansen, M. (1999). Makt i Pierre Bourdieus sosiologi. I F. Engelstad (Red.), *Om makt. Teori og kritikk*. (s. 43-78). Oslo: Gyldendal Norsk Forlag AS [lest i kopisamling ”SOS2500 Del 1 av 2: Kulturanalyse, diskurs og semiotikk – et sosiologisk perspektiv”]
- Davies, S. (2011). *Musical understandings and other essays on the philosophy of music*. Oxford: Oxford University Press
- Fangen, K. (2004). *Deltagende observasjon*. Bergen: Fagbokforlaget Vigmostad & Bjørke AS
- Halmrast, T., Guettler, K., Bader, R. & Godøy, R. I. (2010). Gesture and timbre. I R. I. Godøy & M. Leman (Red.), *Musical Gestures: Sound, Movement, and Meaning*. (s. 183-211). New York, London: Routledge
- Johannessen, A., Tufte, P. A., Veiden, P. (2006). *Å forstå samfunnsforskning*. Oslo: Gyldendal Norsk Forlag AS
- Juslin, P. A., Liljeström, S., Västfjäll, D., Lundqvist, L. O. (2010). How does music evoke emotions? Exploring the underlying mechanisms. I P. N. Juslin & J. A. Sloboda (Red.), *Handbook Of Music And Emotion: Theory, Research, Applications*. (s. 605-642). Oxford: Oxford University Press
- Kvale, S. & Brinkmann, S. (2010). *Det kvalitative forskningsintervju* (2. utgave, oversatt av T. M. Andersen & J. Rygge). Oslo: Gyldendal Norsk Forlag AS
- Lakoff, G. & Johnson, M. (2003). *Hverdagslivets Metaforer: Fornuft, følelser og menneskehjernen* (oversatt av Mie Hidle). Oslo: Pax Forlag (original tittel *Metaphors We Live By*, utgitt i 1980)
- Loy, G. (2006). *Musimathics: The Mathematical Foundations of Music* (volum 1). Cambridge, Massachusetts, London, England: The MIT Press
- Mathews, M. (1999). The ear and how it works. I P. R. Cook (Red.), *Music cognition and computerized sound. An introduction to psychoacoustics*. (s. 1-10). Cambridge, Massachusetts, London, England: The MIT Press
- McClary, S. (1993). Narrative Agendas in ”Absolute” Music: Identity and Difference in Brahms Third Symphony. I R. A. Solie (Red.), *Musicology and Difference. Gender and Sexuality in Musical Scholarship*. (s. 326-344). University of California Press. [lest i kopisamling ”MUS 4215 – Fagtradisjoner i musikkvitenskapen]

- Mead, G. H. (1934). *Mind, Self And Society: From the standpoint of an social behaviorist*. Chicago, London: The University of Chicago Press
- Moore, D. S., McCabe, G. P. & Craig B. A. (2012). *Introduction to the Practice of Statistics* (7. utgave). New York: W. H. Freeman and Company
- Moore, G. (2012). Tristan chords and random scores:exploring undergraduate students: experiences of music in higher education through the lens of Bourdieu. *Music Education Research*, 14(1), 63-78. doi: 10.1080/14613808.2012.657164
- Neuenfeldt, K. (2007). Learning to listen when there is too much to hear: music producing and audio engineering as 'engaged hearing'. *Media International Australia, Incorporating Culture Policy*, 123, 150–160.
- Patel, A.D. & Iversen, J. R. (2003). Acoustic and Perceptual Comparison of Speech and Drum Sounds in the North Tabla Tradition: An Empirical Study of Sound Symbolism. i Proceedings of the 15th International Congress of Phonetic Sciences, 3-9 August 2003, Barcelona (in press). (s. 925-928). Hentet fra: http://www.nsi.edu/~ani/Patel_Iversen_ICPhS_2003.pdf [13.04.2014]
- Pierce, J. (1999). Introduction to picth perception» i R. R. Cook (Red.), *Music cognition and computerized sound. An introduction to psychoacoustics*. (s. 57-70). Cambridge, Massachusetts, London, England: The MIT Press
- Peretz, I. (2010). Towards a neurobiology of musical emotions. I P. N. Juslin & J. A. Sloboda (Red.), *Handbook Of Music And Emotion: Theory, Research, Applications*. (s. 99-126). Oxford: Oxford University Press
- Porcello, T. (2004). Speaking of Sound: Language and the Professionalization of Sound-Recording Engineers. *Social Studies of Science*, 34(5), 733-758. doi: 10.1177/0306312704047328
- Pras, A., Cance, C., & Guastavino, C. (2013). Record Producers' Best Practices For Artistic Direction - From Light Coaching To Deeper Collaboration With Musicians. *Journal of New Music Research*, 42(4), 381-395. doi: 10.1080/09298215.2013.848903
- Ramnefjell, G. (2014, 17. mars). Tidsånden som kampsone. *Dagbladet*. Hentet fra http://www.dagbladet.no/2014/03/17/kultur/meninger/kommentar/kaja_gunnufsen/32345830/

- Rauscher, F. H. (2009). The impact of music instruction on other skills. I S. Hallam, I. Cross, & M. Thaut (Red.), *Oxford Handbook of Music Psychology*. (s. 244-252). Oxford: Oxford University Press
- Rimmer, M. (2006). *Songs in the key of life: the musical habitus and young people's community music participation*. (Doktoravhandling). University of Newcastle Upon Tyne, Newcastle.
- Rimmer, M. (2010). Listening to the monkey: Class, youth and the formation of a musical habitus. *Ethnography*, 11(2), 255–283. doi: 10.1177/1466138109339115
- Rimmer, M. (2012). Beyond Omnivores and Univores: The Promise of a Concept of Musical Habitus. *Cultural Sociology*, 6(3), 299–318. doi: 10.1177/1749975511401278
- Ringdal, K. (2013). *Enhet og mangfold*. (3. utgave). Bergen: Fagbokforlaget
- Roberts, C. (2005). *Gatekeeping theory: An evolution*. (Doktoravhandling). The University of South Carolina, Columbia.
- Rossing, T.D., Moore, R. F., Wheeler, P. A. (2002). *The Science Of Sound* (3. utgave). SanFrancisco: Addison Wesley
- Sato, T., Ohno M., and Tanaka, K. (2005). Extraction of physical characteristics from onomatopoeia: Relationship between actual sounds, uttered sounds and their corresponding onomatopoeia. i Proceedings of the Forum Acusticum, (s. 1763–1768), Budapest, Hungary. Hentet fra: <http://webistem.com/acoustics2008/acoustics2008/cd1/data/fa2005-budapest/paper/450-0.pdf> [13.04.14]
- Schlaug, G. (2009). Music, musicians and brain plasticity. I S. Hallam, I. Cross, & M. Thaut (Red.), *Oxford Handbook of Music Psychology*. (s. 197-207). Oxford: Oxford University Press
- Schmidt Horning, S. (2004). Engineering the Performance. Recording Engineers, Tacit Knowledge and the Art of Controlling Sound. *Social Studies of Science*, 34(5), 703-731. Hentet fra: <http://www.jstor.org/stable/4144358>
- Schroeder, S. (2013). Music and Metaphor. *British Journal of Aesthetics*, 53(1), 1-19. Hentet fra: <http://bjaesthetics.oxfordjournals.org>
- Sheldon, D. A. (2004). Listeners' Identification of Musical Expression Through Figurative Language and Musical Terminology. *Journal of Research in Music Education*, 52(4), 357-368. Hentet fra:

- <http://www.jstor.org/> [13.04.2014]
- Smith, E. E., & Kosslyn, S. M. (2009). *Cognitive Psychology: Mind and Brain*. New Jersey: Pearson Education Inc.
- Snyder, B. (2000). *Music and Memory: An Introduction*. Cambridge, Massachusetts, London, England: The MIT Press
- Spitzer, M. (2004). *Metaphor and Musical Thought*. Chicago, London: The University of Chicago Press
- Stewart, L., von Kriegstein, K., Dalla Bella, S., Warren, J. D. & Griffiths, T.D. (2009). Disorders of musical cognition. I S. Hallam, I. Cross, & M. Thaut (Red.), *Oxford Handbook of Music Psychology*. (s. 184-196). Oxford: Oxford University Press
- Takada, M., Tanaka, K. & Iwamiya, S. (2006). Relationships between auditory impressions and onomatopoeic features for environmental sounds. *Acoustical Science and Technology*, 27(2), 67–79. doi: 0.1250/ast.27.67
- Tangen, A. (2013). Semesteroppgave i MUS4218 - Metodologisk emne: Kognitiv musikkvitenskap). Institutt for Musikkvitenskap, Universitetet i Oslo
- Thagaard, T. (2009). *Systematikk og innlevelse: En innføring i kvalitativ metode* (3. utgave). Bergen: Fagbokforlaget Vigmostad & Bjørke AS
- Trehub, S. E. (2009). Music lessons from infants. I S. Hallam, I. Cross, & M. Thaut (Red.), *Oxford Handbook of Music Psychology*. (s. 229-234). Oxford: Oxford University Press
- Wake, S. & Toshiyuki, A. (1998). Sound Retrieval with Intuitive Verbal Expressions. Hentet fra:
http://www.bcs.org/upload/pdf/ewic_ad98_paper30.pdf
Lesedato: 25.06.13
- Windsor, L. W. (2004). Data Collection, Experimental Design, and Statistics in Musical Research. I E. Clarke & N. Cook (Red.), *Empirical Musicology: Aims Methods, Prospects*. (s. 197-222). New York: Oxford University Press, Inc.
- Zbikowski, L. M. (1997). Conceptual Models and Cross-Domain Mapping: New Perspectives on Theories of Music and Hierarchy. *Journal of Music Theory*, 41(2), 193-225. Hentet fra:
<http://www.jstor.org/stable/843958?origin=JSTOR-pdf>
- Østerberg, D. (1974). *Notater til materiell-begrepet*, Skriftserie, Sosiologisk Institutt (vol. 11). Universitetet i Oslo: Oslo

Østerud, Ø. (2007). *Statsvitenskap: innføring i politisk analyse*. (4. utgave). Oslo:
Universitetsforlaget